

Maurice MONSENGO Vantibah

**LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE : MODE DE
COMMUNICATION ET CREATION DE L'IDENTITE
SOCIOCULTURELLE**

Université Paul Verlaine
Metz
2006

LE SOMMAIRE

MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE : MODE DE COMMUNICATION ET CREATION DE L'IDENTITE SOCIOCULTURELLE	1
LE SOMMAIRE	2
SOMMAIRE	Erreur ! Signet non défini.
0.INTRODUCTION GENERALE.....	4
0.1 Choix, objet et intérêt du travail.....	4
0.2 Etat de la question	6
0.3 Problématique.....	7
0.4 Hypothèses	8
0.5 Méthode et techniques.....	10
0.6 Délimitation du sujet	14
0.7 Division du travail	16
1 CHAPITRE PREMIER :	18
PROCESSUS DE LA CRÉATION DE MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE.....	18
1.1 Liminaire	18
1.2 Répères historiques du phénomène musical.....	19
1.3 Ecole musicale de la deuxième génération.....	25
1.3.1 African Jazz.....	25
1.3.2 O.K. Jazz	41
1.3.3 Bantous de la capitale.....	51
Musique du Katanga et autres	59
Ecole de la troisième génération	Erreur ! Signet non défini.
Negro-Succès	Erreur ! Signet non défini.
Zaïko Langa-Langa	Erreur ! Signet non défini.
Bella-Bella.....	Erreur ! Signet non défini.
Empire Bakuba	Erreur ! Signet non défini.
Viva la Musica	Erreur ! Signet non défini.
Quartier Latin	Erreur ! Signet non défini.
Musique et spectacles.....	Erreur ! Signet non défini.
Le show-business	Erreur ! Signet non défini.
L'école de la quatrième génération (Génération Wenge)	Erreur ! Signet non défini.
World Music.....	Erreur ! Signet non défini.
Le phénomène de la dislocation des orchestres	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion partielle.....	118
2 CHAPITRE DEUXIEME: LA DISSEMINATION ET LA RECEPTION DE LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE.....	120
Liminaire	Erreur ! Signet non défini.
2.2 Les industries et les institutions culturelles.....	120
L'impact de la musique dans la presse congolaise	129
Les industries de production des biens de loisirs (Brasseries).....	141
Les dancings bars et la culture de loisirs.....	145
2.1 2.5 Conclusion partielle.....	156
3 CHAPITRE TROISIEME: LANGUES ET MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE. 157	
Liminaire	157
Lingala.....	157
Musique et les autres langues nationales.....	164
Musique et langues étrangères	Erreur ! Signet non défini.

	Conclusion partielle.....	170
4	CHAPITRE QUATRIEME: LA MUSIQUE ET NATION.....	171
	Liminaire	171
	La chanson politique	172
	La musique religieuse ⁽⁰⁾	188
	La chanson de variété.....	199
	Les danses: les variantes de la Rumba	213
	6.8. La mode dans la culture congolaise	226
	Musique et ethique	237
	La musique dans l'imaginaire du Congolais.....	240
5	Conclusion partielle.....	244
6	CONCLUSION GENERALE.....	246

0.INTRODUCTION GENERALE

0.1 *Choix, objet et intérêt du travail*

Dès son apparition sur la terre, l'homme possédait des capacités musicales, puisqu'il était doté de l'ouïe et de la parole. Peu à peu, il distingua les sons les plus agréables à son oreille et apprit à émettre successivement certains d'entre eux en donnant à sa voix une cadence régulièrement (le rythme), formant ainsi une mélodie. Puis la voix ne lui suffisait plus, il commença à accompagner son chant avec la danse et les premiers instruments de musique. Chant, danse et musique deviennent alors une partie intégrante de la vie » (Art, Musique et Littérature, L'univers en Couleur, s.d. 40). La musique est, de ce fait, un art intégré à la société. Car elle est depuis lors associée à toutes les cérémonies de nature diverse. Ainsi, la musique religieuse évoque l'adoration, la musique funèbre évoque le recueillement, la musique populaire exprime la réjouissance, la musique militaire rappelle la parade ou la prise d'armes et les chants politiques traduisent la propagande idéologique. C'est dire que « la musique apparaît comme le lieu par excellence où s'est cristallisée la conscience de nos peuples et, par conséquent, le lieu privilégié où il faut aller saisir les aspirations en même temps que les tensions variées qui les ont traversées au cours de l'histoire. Car les peuples se racontent dans leurs musiques qui sont comme les alluvions qu'ils déposent sur les rives de la civilisation » (Tshonga Onyumbé, 1988 : 23), c'est-à-dire que la musique accompagne l'histoire des peuples et en raconte autant les événements.

La musique congolaise moderne a engendré un phénomène social de grande envergure qui interpelle la conscience de notre peuple et suscite en conséquence notre curiosité intellectuelle. Elle mérite de surcroît l'attention des hommes de culture et de science, chacun dans un domaine qui répond à sa sensibilité intellectuelle. « L'ensemble de ces points constitue le lieu de manifestation de la culture qui est l'expression dernière par laquelle des hommes affirment leur vitalité et leur rapport entre eux et au monde. (...) l'adaptation des anciennes « réponses » aux situations actuelles, la recherche et la découverte des nouvelles constituent le développement culturel, car la culture n'est rien d'autre qu'un vaste système de communication dont le code inconscient et la somme des modèles culturels qui ne cessent de régir, de façonner et de modeler les comportements des hommes en société (Daniel Kambembo, 1970 : 19). En d'autres termes, l'univers culturel constitue le soubassement de tout comportement humain, il est l'espace rationnel qui donne signification et valeur aux actes des individus et de la société (Daniel Kambembo,) Cette étude se propose comme objet l'analyse sociologique des faits sociaux véhiculés dans la musique congolaise moderne. Car, il est impossible, écrit Dominique Wolton de penser le monde

contemporain sans une théorie de la communication, c'est-à-dire une théorie des rapports entre culture, communication et société (...) Dominique Wolton, 2003 :13).

Il précise que (...) la culture et la communication étaient indissociablement liées, un peu comme un double hélice, avec deux dimensions, l'une normative et l'autre fonctionnelle. Elles sont liées simultanément à des valeurs d'émancipation et à une réalité économique (Dominique Wolton, op.cit). De l'avis de l'historien Isidore Ndaywel è Nziem, « cette musique symbolise le pays et son peuple, mais l'on déplore le fait que ce phénomène social, important n'ait pas encore fait l'objet d'une étude systématique » (Ndaywel è Nziem, 1997 :46).

Mais, bien avant lui, un autre historien congolais, Elikia Mbokolo s'était déjà exprimé en ces termes : « La culture dans le Zaïre (Congo) d'aujourd'hui ne s'exprime pas seulement dans les livres et dans les universités. Elle n'est pas portée par les intellectuels. Elle est dans la rue, dans les bars, dans les masures des grandes cités. Elle est avant tout une culture populaire. A cet égard Kabasele (Kallé Jeff), Franco (Lwambo Makiadi), Rochereau (Tabu Ley) et bien d'autres représentent eux aussi authentiquement la culture zaïroise » (Mbokolo Elikia. 1982 : 88). Ceci dans le sens que d'aucuns appellent encore aujourd'hui « la civilisation » en tant que « trésor commun » de tout ce qui a été accumulé de meilleur par les sociétés » et les individus (Carmel Camilleri et Geneviève Vinsonneau 2002 :11). C'est dans cette perspective que nous entendons déceler les identités socioculturelles imprimées par ce phénomène dans le comportement du peuple Congolais, c'est-à-dire la nécessité d'une réflexion théorique sur un sujet très peu analysé et pratiquement très peu débattu d'une manière scientifique du fait qu'à l'heure actuelle l'étude de la musique s'impose comme sujet à l'intérieur d'une variété de disciplines universitaires en France et au Canada dans le but de contribuer à la compréhension de la musique comme phénomène social. Et en Afrique, Mukala Kadima Nzuji relève l'intérêt sans cesse croissant pour la chanson de variété qui se manifeste dans plus d'une université africaine, à travers la création des unités de valeurs ou de recherche destinée à l'étude, ou pour l'interprétation de meilleures de ses textes ou corpus littéraire inscrit au programme. Hier méprisée, aujourd'hui réhabilitée, la chanson de variété fait son entrée à l'université africaine par la grande porte : en fon foi le nombre des mémoires de fin de cycle en préparation ou soutenus et celui des articles scientifiques qui lui sont consacrés. (Mukala Kadima Nzuji 2004 :16). et plus récemment, nous avons apporté notre collaboration à un livre collectif consacré à la musique urbaine au Katanga de Malaika à Santu Kimbangu, édité aux éditions l'Harmattan en 2003, sur la direction de Bogumil Jewsiewicki. Fruits de deux colloques successifs à Lubumbashi, ces contributions retracent la naissance de la musique moderne de danse et analyse son évolution dans cette province minière de la République démocratique du Congo. Tous les auteurs enseignent à l'Université de Lubumbashi ou dans les institutions supérieures de cette même ville.

0.2 Etat de la question

Ce sujet, sous une formulation différente et dans une perspective tout aussi différente, a déjà été traité dans une grande mesure par d'autres chercheurs. Il s'agit de Bwantsa Kafungu, Congo en musique, Edition Bwantsa, Kinshasa, 1972, Ronéotype. C'est une étude linguistique ayant pour thème « La parole dans les chansons de Musique zairoise moderne ». Outre son intention sémantique, l'ouvrage aborde quelques aspects sociologiques en rapport avec la fonction sociale de la musique dans notre pays. Il compte 52 pages.

Le deuxième auteur qui s'est illustré dans le domaine est Lonoh Malangi Bokelenge (Michel Lonoh) qui a publié, Essai de commentaire de la musique congolaise moderne qui a paru en trois éditions en 1963, en 1969 et en 1970 aux Editions Lokolé, version revue et augmentée 95 pages. C'est le plus ancien des livres historiques et critiques consacrés à la musique congolaise moderne. Il a par ailleurs publié d'autres études dont Négritude, Africanité et Musique africaine, aux Editions du centre de recherches pédagogiques en 1990 :79. L'auteur tente de lier les origines et l'évolution de la musique négroafricaine moderne au mouvement de la Négritude qui a marqué l'histoire culturelle du monde noir. L'apport de la musique congolaise moderne fait l'objet de cette analyse.

Kanza Matondo ne Mansagaza, dans son livre : Musique zairoise Moderne, situation actuelle et perspective d'avenir, Edition C.M.M.A., Kinshasa, 1972 :.84, Renéotype. Il brosse un tableau de l'évolution de la musique congolaise moderne en trois périodes : précoloniale, coloniale et après l'indépendance. Il y a aussi Tshionga Onyumbé qui a consacré une série d'articles sur les thèmes de la musique congolaise moderne. Il s'agit d'une approche socioculturelle des principaux thèmes de chansons allant de 1960 à 1981.

L'écrivain congolais, Sylvain Bamba de l'autre rive du fleuve Congo a publié Cinquante ans de Musique Congo-Zaïre, (Présence Africaine, Paris 1984 : 198). Il étudie les aspects historiques et sociologiques de musique moderne du Zaïre et du Congo-Brazzaville. Le journaliste et chroniqueur Manda Tchewwa aborde dans son livre, « Terre de la chanson, la musique zairoise, hier et aujourd'hui, » Duculot Louvain-La-Neuve, 1996. L'histoire du phénomène des origines à 1996.

Cette recherche ne vise pas à réécrire les livres dont question plus haut, mais elle veut analyser le phénomène dans sa globalité et dans sa totalité suivant le schéma sociologique de l'art, c'est-à-dire en partant de la naissance de la musique en passant par son évolution jusqu'à sa consommation en examinant le fonctionnement de cet art, des rapports qu'il établit ou rétablit entre les forces sociales comme lieu de communication ou d'épreuve avec les hypothèses bien précises répondant aux préoccupations actuelles de la société congolaise en termes d'intégration nationale.

0.3 Problématique

Il existe une musique congolaise moderne qui a pris sa configuration artistique à Kinshasa depuis de nombreuses années, malgré la diversité de sous-cultures qui caractérise la République Démocratique du Congo.

Cette musique zaïroise moderne véhicule-t-elle une certaine culture à tous les niveaux ? Où intellectuels, analphabètes, pauvres, riches, vieux et jeunes, toutes les strates sont-elles concernées dans l'unité ?

« Cette musique est déversée à longueur des journées par la radio, la télévision et autres émetteurs ou relais. Elle se vend à un prix abordable, se joue partout selon les circonstances et les lieux, elle s'infiltré dans les nerfs d'autant plus qu'elle utilise une des quatre langues nationales, le lingala. Le groupe humain capte les messages et se reconnaît, s'identifie à cette culture. Et cela par opposition à l'existence au Zaïre de plusieurs cultures traditionnelles que les chocs de la colonisation n'ont pu éteindre (...). Dans cette culture urbaine qualifiée de zaïroise parce que supra régionale et supra ethnique, « il a été constaté une variante populaire qui marque davantage des masses urbaines et qui est populaire et à travers les sketches à la radio et à la télévision » (Tshonga Onyumbé, 1986 : 487). Il y a donc une certaine homogénéisation de cette culture sous l'influence des médias de grande diffusion et puise sa source principalement dans le petit peuple et dans les faits vécus régulièrement par les citoyens » (Tshonga Onyumbé, 1986 : 487). C'est-à-dire qu'il est le fait que la connaissance de la diversification socioculturelle est renforcée par les médias : ceux-ci installent désormais les individus dans des réseaux de communication, où circule un corpus d'informations culturelles à l'échelle du pays.

Il serait donc établi que cette musique véhicule une culture d'envergure nationale. André Cnockart confirme que « l'image artistique élaborée pour exprimer autant une prise de conscience critique d'une situation présente, que servir de stimulus de renforcement aux complexes de culture existants : elle peut aussi en créer de nouveau : lancer des modes d'autant plus insidieuses qu'il s'agit comme le cas de la chanson populaire à retentissement profond, par la force de la répétition et du caractère dominant » (André Cnockart, 1982 : 289). Il est question à travers cette étude de démontrer les processus de la transmission de cette culture de masse par la voie de socialisation dans un pays aussi vaste qu'un continent. C'est-à-dire l'ensemble des modifications qui se produisent dans des rapports de chacun avec son environnement et lui-même, du fait de sa rencontre avec autrui : (...) Parmi ces caractères se situent ces configurations de significations spécifiques que dans l'éventail total de celles secrétées par une société, nous avons recouru comme délimitant sa configuration culturelle c'est-à-dire l'ensemble par lesquelles les sujets s'approprient cette culture de leur propre groupe est appelé « enculturation ». (Carmel Camilleri et Geneviève, 2002 : 192), c'est-à-dire, l'étude porte sur la production, la diffusion et la réception de la musique congolaise moderne auprès de la société.

0.4 Hypothèses

Ce travail veut répondre aux préoccupations que nous avons soulevées dans la problématique. En effet, « Il faut encourager les chercheurs à fouiller dans cette perspective dynamique dans le temps. Considérant une période plus ou moins de 20 à 30 ans, l'on peut constater que les instruments et les rythmes ont pu évoluer, cela implique l'évolution de l'individu et particulièrement de sa mentalité, puisque c'est lui le créateur de cette évolution de l'individu dans un temps donné, en lieu précis qui nous intéresse et qui constitue notre préoccupation (...) Déjà en 1968, Michel Lonoh entrevoyait la perspective dynamique de l'étude de la musique congolaise qu'elle soit traditionnelle ou moderne : c'est la sociologie de cette musique à qui revient la mission d'étudier le rôle de la musique dans la société, ses fonctions sociales et artistiques, ses rapports avec la science et d'autres arts, ses influences sur les masses urbaines et rurales, son niveau d'accélération à travers les couches sociales, ses effets bénéfiques. Cette mission revient à la sociologie de ce bel art » (Tshonga Onyumba, 1988 : 243).

En effet, la sociologie « de l'art, s'intéresse en tant que sociologie des champs d'action de la culture à des faits historiques qui sont régis par des mécanismes d'interaction, liés au progrès de la société qui obéissent en s'y adaptant à des forces que cette sociologie a pour tâche d'analyser et de décrire » (Silbumann A., 1968 :626). Et s'agissant de la sociologie de la musique Kurt Blankoff précise qu'il s'agit de « rassembler tous les faits sociaux intéressant la pratique musicale. Classer ces faits en fonction de leur importance pour cette pratique et décerner ceux qui en déterminent l'évolution » (Blankoff K., cité par Silbumann, op.cit). C'est dans cet ordre d'idées que Simmel considère « la musique comme une expression de la substance d'une société. C'est-à-dire comme un aspect des relations sociales interpersonnelles, comme une forme des relations entre les individus et les modèles de communication que maintiennent, structurent et restructurent ces relations (Simmel, cité par Silbumann, op.cit).

En d'autres termes, il s'agit de la diversité des conduites des individus soumis à une même culture, mais possédant les statuts sociaux différents.

Aujourd'hui, 50 ans après la création du 1^{er} orchestre congolais moderne de renommée internationale, l'African Jazz, il y a lieu de postuler que la rumba congolaise est une donnée culturelle commune susceptible de cimenter l'unité culturelle du peuple congolais. Par conséquent, le lingala, la langue utilisée dans la chanson connaît une meilleure diffusion et une expansion réelle par rapport au swahili, kikongo et le tshiluba et pourrait même s'imposer à la longue comme la langue nationale la plus parlée du pays. En outre, nous pouvons aussi relever que la mode vestimentaire véhiculée par nos musiciens ou toute mode en provenance de la capitale congolaise, Kinshasa a un sérieux impact sur la population congolaise dans la mesure où la sociologie écrit R. Barthes « aura besoin le jour où elle voudra étudier les circuits et les rythmes de diffusion de la mode réelle ».

Le même auteur précise que la sociologie de la mode est tout entière tournée vers le vêtement réel, tandis que la sémiologie vers un ensemble de représentations collectives » (Roland Barthes, 1967 : 19-20).

La musique, la langue et le mode représentent les trois facteurs principaux autour desquels vont s'articuler cette étude dans le souci d'examiner la culture d'intégration du peuple congolais, du fait que la problématique identitaire s'inscrit à ce niveau. Pour Geneviève Vinsonneau : « On appelle identité, la dynamique évolutive par laquelle l'acteur social donne sens à son être, en reliant le passé, le présent et l'avenir, ce qui procède des faits et des prescription sociales ou ses propres projets. Elle constitue une totalisation, adaptée au monde, tout en procurant à l'acteur social un sentiment d'unité et de constance » (Geneviève Vinsonneau, 2000 : 29). Cette étude tente donc de déterminer les circonstances particulières des cas de construction d'identité culturelle à travers la musique congolaise moderne. Il s'agit de décrire et d'analyser le processus ordonné et systématique qui articule les formes spécifiques d'action au sein d'une culture collective à l'échelle nationale. C'est-à-dire la formation de ce processus dynamique et créatif qui s'est propagée d'abord grâce à l'usage des phonographes au début des années 1940 à travers les villes et villages. Cet élan sera accentué d'abord au début des années 1950 par des systèmes nationaux de transmission des ondes radio et télévision au milieu des années 1960. C'est-à-dire à l'époque coloniale, la Radio Congo Belge était diffusée dans les centres coutumiers ainsi qu'à la cité indigène par voie des haut-parleurs autour desquels se regroupaient les auditeurs intéressés par la musique congolaise moderne ou d'une émission quelconque de variété musicale.

Il revient de ce fait à conclure que la musique congolaise moderne, par la dynamique des sons et la rumba, par la dynamique des mouvements corporels, transmet un courant d'émotion et de dispositions d'esprit, une suite d'impression par association avec la pensée exprimée en lingala évoque à coup sûr les phénomènes du monde extérieur qui les ont engendrés dans ce contexte socioculturel. La société est à la fois lieu de consommation artistique et le sujet de la création artistique. C'est dire que suivant la formule consacrée : la société explique la culture et la culture explique la société.

Il y a une forte dose d'interaction entre l'œuvre, la société et la réalité, par opposition à « la Sociologie de la littérature qui est surtout une sociologie spéculative de la création littéraire et pas du tout une sociologie de la consommation laquelle est si difficile à saisir en raison de la réalisation dispersée des œuvres littéraires par voie de lecture individuelle. Elle se noie dans les statistiques relatives aux goûts des consommateurs » (Karbuikf, V., 1968 : 699). Mukala Kadima Nzuji va plus loin et explique trois raisons dues à cette disparité entre la sociologie de musique et de littérature. « La première ressortit aux conditions et modalités de production, de diffusion et de réception des deux formes d'art. La chanson de variété bénéficie d'un circuit de production, de diffusion et de réception généralement bien soutenu par des firmes ou par des particuliers qui n'hésitent guère à y investir parce qu'ils sont assurés qu'ils en tireront des

dividendes. En plus, compte non tenu du phénomène de la piraterie qui gangrène l'industrie du disque et qu'il faut combattre sans ménagement et sans concession, la multiplicité et la diversité des supports (disques, cassettes audio, cassettes vidéo, cédéroms, etc.) favorisent la circulation de la chanson de variété. Elles la mettent à portée du plus grand nombre, voire de la multitude, et en font un art de proximité. Le livre ne bénéficie guère d'un tel réseau. Qu'il s'agisse de sa production, de sa diffusion ou de sa réception, il demeure l'affaire d'une minorité » (Mukala Kadima Nzuj, 2004 : 10).

Tandis que « l'identité culturelle collective explique Dominique Wolton ne renvoie pas à la culture d'élites, mais à la culture moyenne, au sens de la culture du plus grand nombre. Elle réunit des individus qui ne sont ni marginalisés, ni dominants, mais qui se sentent à la fois inscrits dans la société contemporaine et « écrasés » par le rouleau compresseurs » de la modernité (Dominique Wolton, 2003 :59). Ceci rejoint en quelque sorte les propos de Marchall Mc Luhan, le sociologue du « Village global » lorsqu'il écrit que la culture de masse est un facteur de nivellement social et de communication culturelle et sociale (...), vecteur de communication entre les classes et les peuples (Marshall Mc Luhan, 2000 : 27).

Partant de ce qui précède, cette recherche aborde dans une certaine mesure les aspects ayant trait à la sociologie des loisirs, de la sociologie de l'information et de la communication du fait que la communication existe par les Signes, les sons et la parole et étudie aussi en tant qu'élément du processus total, l'artiste musicien lui-même, c'est-à-dire le décrire et analyser la situation et ses relations sociales. Il s'agit d'analyser la Sociologie de la profession musicale et de la syndicalisation compte tenu de la spécificité de ce métier artistique dans la société congolaise.

0.5 Méthode et techniques

D'emblée, il existe un problème de méthode, car la difficulté qui pourrait se présenter dans la signification de la musique écrit Tshonga Enyumbé comme langage de l'homme, serait celle du choix de la méthode (Tshonga Onyumbé, 1988 : 243). En d'autres termes, quelle serait la méthode d'analyse de cette réalité sociale ?

Anne Marie Green rappelle que si pendant une longue période de l'histoire de la musique, ces analyses et interprétations étaient le fait des philosophes, puis des historiens, depuis une période plus récente, ceci appartient au domaine de la musicologie. Pourtant, depuis nos premières recherches, qui datent depuis plus de vingt ans, je suis inclinée à penser que l'alliance de la sociologie et de la musicologie peut ouvrir des voies fructueuses et pour l'une et pour l'autre (...). C'est ainsi qu'en septembre 1999 des chercheurs en musicologie et en sociologie, venus de France et d'Europe se sont donné rendez-vous à la Sorbonne. Le propos commun était de rechercher quels sont les enjeux méthodologiques liés aux faits musicaux et quelles sont les différentes approches empiriques qui peuvent permettre d'avancer dans la

connaissance. Autrement dit, il s'agissait de voir comment les théories sociologiques et musicologiques, dans leur spécificité et dans leur interaction, peuvent permettre une approche méthodique des faits musicaux qu'ils concernent la création, l'interprétation, la réception ou même les œuvres (Anne-Marie Green, 2000 : 9-10). Pour ce faire, il avait été retenu que le musicologue et le critique musical ne peuvent ignorer l'apport fondamental des travaux des sociologues, que plus que le sociologue ne peut ignorer l'apport incontournable de la musicologie.

Il convient de préciser que ces travaux ont dû poser des jalons, ouvert des perspectives, soulevé des problèmes théoriques, conceptuels, épistémologiques, méthodologiques. Anne-Marie Green rappelle « qu'il s'agit toutefois d'une expérience particulièrement fructueuse, tant pour une compréhension plus fine, plus subtile et plus large des faits musicaux, que pour une appréhension de leurs sens, de leur portée, que pour un approfondissement des connaissances liées aux faits musicaux, autrement que dans une dimension ne prenant en compte que les techniques musicales » (Anne-Marie Green, 2000,13-14).

A ce stade de la réflexion, il n'est plus nécessaire d'évoquer W. Adorno, père fondateur de la sociologie de la musique pour aborder les faits musicaux car Anne-Marie Green justifie les insuffisances de cette approche initiée jadis par W. Adorno en ces termes : « Ceci réduit trop étroitement l'approche d'autant plus qu'Adorno affirmait la supériorité de la méthode dialectique ainsi que le développement de la recherche interdisciplinaire. Ce que je propose alors, face à ces limites, c'est que le social, et que le social, et non pas seulement l'économique, soit l'orientation fondamentale qui guide la compréhension » (Anne-Marie Green, 2000)

Par ailleurs, quelqu'un d'autre confirme que « l'œuvre de Théodor W. Adorno émergera sans doute comme l'amorce la plus riche et la plus ambitieuse de sociologie de la musique de ce siècle. Père fondateur, publié, diffusé, commenté, Adorno n'est cependant que relativement peu suivi par les chercheurs (...) Au-delà des difficultés linguistiques, ce que propose ce penseur est non seulement irraisonnable, comme il l'a lui-même indiqué à maintes reprises, mais difficiles à « recevoir » (Alfred Willener, 2000 :47).

Compte tenu de ces insuffisances, Anne-Marie Green écrit que « La sociologie des faits musicaux est une recherche neutre socialement et politiquement, visant l'explication des relations entre phénomènes au moyen de lois générales empiriquement contrôlables soumis à une observation et une analyse, voire à l'expérimentation. Le même auteur précise qu'en faisant ces choix théoriques et méthodologiques, il affirme que la sociologie qui s'intéresse aux faits musicaux ne peut perdre de vue l'intérêt d'une mise en perspective historique du présent et ne peut négliger une interprétation prenant en compte que le fait musical est fait social total ; il s'agit en effet de faire l'étude d'une totalité sociale. On ne peut donc oublier de faire référence au sens d'une époque, à ses tendances et au contexte social global. Il ajoute que cette démarche permet de mettre en relief pourquoi les activités musicales peuvent être facteurs de cohésion

sociale dans la mesure où elles font partie d'une totalité concrète, c'est-à-dire dans l'ensemble des institutions de la société.

Nous voyons que les activités musicales en tant qu'activité humaine est bien une valeur sociologique (Anne-Marie Green, 2000 : 27-31). C'est dans cet ordre d'idée que Gurvich complète que l'on doit étudier la musique comme une réalité sociale avec de multiples aspects, c'est-à-dire tous les paliers en profondeur en sachant que toutes les couches s'interpénètrent. Il souligne qu'il s'agit d'une « totalité réelle en marche ou en mouvement dans la mesure où les faits musicaux sont donc à la fois les producteurs et les bénéficiaires des transformations sociales. Cette perspective impose d'avoir recours à une méthode dialectique, parce que les différents aspects de la réalité sociale musicale s'interpénètrent et entrent en conflit. Ils peuvent donc être parfois en décalage, ce qui implique qu'il est nécessaire d'étudier et de comprendre également l'inattendu, le spontané, le fluctuant et pas uniquement le régulier, le tout, l'évidence (Anne-Marie Green 2000 : 31).

C'est pourquoi l'expérience vécue du chercheur est tout à fait importante puisque ce vécu n'a de sens et d'importance que s'il est soumis à un vigoureux protocole d'analyse qui (...) permette d'évaluer l'interaction, l'interférence entre le système d'observation social de l'enquêteur et le système social observé (Anne-Marie Green, 2000 :31). Pour ce faire, il est nécessaire, recommande Anne-Marie Green à toutes les étapes des recherches, de dégager la spécificité, la complexité, l'envergure de la réalité sociale « musique » qui concerne aussi bien la création que l'interprétation ou la réception. (Anne-Marie Green, 2000).

Enfin, s'agissant d'une étude portant sur le changement culturel ou de contact de cultures, les hypothèses émises visent à dégager un nombre réduit de lois ou la loi unique qui régit un ensemble d'événements, des faits ou de phénomènes. En conséquence, comment peut-on alors saisir cette réalité sociale ? A la lumière de ce qui précède, construction logique et schémas conceptuels forment les démarches d'une pensée avant tout déductive. C'est-à-dire qui part du général pour s'appliquer au particulier. Pour les empiristes, l'origine de la connaissance se trouve au contraire dans l'expérience. L'empirisme croit, en effet, en la valeur de l'observation, c'est-à-dire dans la sensation. Dans cette perspective, le concret doit être appréhendé par le sensible (une telle position est opposée au platonisme).

En somme, les démarches de la pensée sont la déduction et l'induction. La déduction est un moyen de démonstration, comme c'est le cas d'espèce. De ce fait, on part des prémisses, supposées assurées, d'où les conséquences déduites tirent leur certitude. Ainsi, la déduction démontre, elle découvre sûrement. Par contre, l'induction s'emploie à découvrir. Elle vise de son côté la généralisation ; c'est une opération par laquelle on étend à une classe d'objets, ce qui a été observé sur un individu ou sur quelques cas particuliers (Carmel Camilleri et Geneviève Vinsonneau, 2002 :82).

Quant à la méthode historique, Lucien Goldman souligne son importance sur le fait qu'elle s'applique à l'analyse des faits sociaux dans la mesure où cette démarche dépasse le simple enregistrement des faits de façon plus ou moins globale, c'est-à-dire sociologique. En effet, toute histoire explicative est sociologique en conséquence la sociologie ne peut être concrète que si elle est historique (Lucien Goldman, 1952 :4). De ce fait, cette méthode nous a permis d'étudier l'évolution culturelle dans les aspects envisagés dans l'étude. Ainsi, la chronologie établie à l'intérieur du sujet ne peut se comprendre qu'à partir de la méthode historique. C'est-à-dire cette approche permet de saisir la succession des grands orchestres congolais, l'évolution des styles musicaux, la connaissance des grands auteurs compositeurs, ainsi que la continuité et la cohésion de l'activité musicale, dans le temps et l'espace, et explique par ricochet le fait que la signification de la musique congolaise moderne soit immanente, c'est-à-dire continue et déchiffrable quant à ses caractéristiques techniques intrinsèques.

Les méthodes d'enquêtes pour la récolte des données nécessaires dans l'élaboration des observations ainsi que dans l'interprétation des résultats, car l'enquête pour Carmel Camilleri et Geneviève Vinsonneau, est probablement l'instrument le plus couramment utilisé pour l'étude des phénomènes psychologiques émergeant dans les réelles situations de contact de culture ou de changement culturel (...) En effet, ayant pour finalité le recueil d'un corpus de discours individuel, à partir desquels doivent être élaborées des données, puis des interprétations et des généralisations, l'enquête comprend un ensemble de techniques passibles d'interprétation, visant à stimuler des réponses essentiellement verbales. Pratiquées dans une perspective psychologique, cette méthode s'intéresse à des sujets individuels. Elle ne se confond pas avec l'observation, car l'interrogation dont elle est porteuse constitue nécessairement une intervention au sein du milieu observé. Cette intervention, cependant ne vise pas à manipuler le réel pour créer ou modifier des conditions spécifiques ; il s'agit seulement de susciter l'émergence d'information concernant une réalité naturelle (Carmel Camilleri et Geneviève Vinsonneau, 2002 : 157-158). Enfin, l'observation-participation est sans doute l'ensemble de nos expériences personnelles. Etant né et ayant grandi dans cette ambiance, nous avons bénéficié de ce statut pour recourir aux divers faits que nous avons vécu nous-même.

Toutes les méthodes évoquées ci-dessus ont servi comme points de repère méthodologique dans l'élaboration de ce travail dans la mesure où « la théorie comprend un ensemble de concepts systématiquement organisés sur un thème déterminé. C'est la construction de l'esprit qui rend compte, explique différents résultats acquis et observés, qu'elle ordonne et récapitule dans une synthèse explicative » (Carmel Camilleri et Geneviève Vinsonneau, 2002 :157-158)

En conclusion, nous pouvons dire que la problématique de l'étude ayant été clarifiée et les perspectives ouvertes, nous nous sommes engagés pour ce faire dans la voie qui nous a paru la meilleure

et la plus efficace dans les circonstances actuelles du protocole scientifique d'analyse de la sociologie de la musique congolaise moderne.

0.6 Délimitation du sujet

La présente étude se propose d'analyser le phénomène musical en république Démocratique du Congo dont la capitale est Kinshasa. Si la réalité de la beauté de cet art merveilleux peut se démontrer par l'observation de ses effets avec de preuves d'existence par de fréquentes manifestations collectives à travers le pays, il est surprenant de penser à son immensité géographique. En effet, le territoire congolais a une superficie de 2.435.000 km². Cet immense pays était issu du partage de l'Afrique en 1885 et connu alors sous l'appellation de l'Etat Indépendant du Congo (E.I.C.), le Congo fut annexé par la Belgique en 1908 et devint une colonie belge.

Le 30 juin 1960, il accède à l'indépendance. La République Démocratique du Congo représente un treizième du continent noir, il s'étend entre 52' de la latitude nord et le 13 à de latitude sud. En longitude est le Greenwich, il se déploie entre le 12-15' et le 31-25'.

Situé au centre de l'Afrique, il est bordé au Nord par la République centrafricaine et le Soudan ; au Sud par l'Angola et la Zambie ; à l'Est par la Tanzanie, le Burundi, le Rwanda et l'Ouganda ; à l'Ouest par la République du Congo, l'enclave de Kabinda et l'Océan Atlantique 40 km de côtes.

La République Démocratique du Congo est assise sur l'Equateur, parce qu'elle est à cheval sur cette ligne imaginaire qui divise la terre en deux parties égales. Le majestueux fleuve le traverse de part en part, en arc de cercle. Il jouit d'un climat tropical : humidité et chaleur y règnent en maîtresse en deux saisons sèches et deux saisons des pluies de durée inégale. Cependant sur les hauts plateaux de l'Ituri et du Katanga, grâce à l'altitude, il règne un climat tempéré de type méditerranéen. Les richesses inépuisables du pays attiraient toutes les convoitises et ce fut pour les profiteurs internationaux, une occasion unique de s'enrichir à peu de frais. C'est ainsi que les sociétés multinationales et les grandes puissances financières empêchèrent le Premier Ministre élu, Patrice Lumumba ainsi que les autres nationalistes de diriger le nouvel Etat.

C'est ainsi que Lumumba fut chassé du pouvoir et assassiné le 17 janvier 1961 et la jeune République était balkanisée et les intérêts du capitalisme et des sociétés multinationales se sont substitués aux droits du peuple congolais.

Marqué par une constante détérioration de la vie sociale et une instabilité politique voulue, téléguidée et entretenue d'Outre-mer. Mobutu, allié fidèle des occidentaux prend le pouvoir par un coup d'Etat militaire le 24 novembre 1965 et dépose Joseph Kasa-vubu, le premier président congolais élu démocratiquement. Partant de ce fait, Mobutu s'installe au pouvoir et impose une dictature qui dure 32 ans jusqu'à l'arrivée de l'Alliance des forces démocratiques pour la libération du Congo (AFDL), le 17

mais 1997 et le chasse à son tour du pouvoir. Depuis lors, la République Démocratique du Congo connaît une très longue période de transition qui a donné lieu à une guerre meurtrière entraînant la mort de plus de 3.000.000 de personnes et l'assassinat de son président Laurent-Désiré Kabila, le 16 janvier 2001.

A cause de la compétition engagée entre les grandes puissances d'une part et les groupes d'intérêts économiques d'autre part dans la gestion des ressources minières et naturelles du pays. Après la mort tragique du président Laurent-Désiré Kabila, les rênes du pays ont été confiées à son fils Joseph Kabila qui semble avoir obtenu une quasi-légitimité internationale. Car les bailleurs de fonds et les institutions financières internationales considèrent que son gouvernement donne des gages sérieux dans la gestion financière et économique du pays.

La dernière étape de la transition a été sanctionnée par le dialogue intercongolais auquel ont pris part tous les belligérants ainsi que les représentants de l'opposition non armée et de la société civile, a prévu une période de transition de deux ans avant l'organisation des élections générales. Il a été pour ce faire mis sur pied les institutions devant gérer le pays pendant cette période. Il s'agit de la présidence de la République (le président assisté de quatre vice-présidents), du gouvernement, de l'assemblée nationale, du sénat et des cours et tribunaux.

La République Démocratique du Congo compte à l'heure actuelle une population de plus ou moins 52.522.000 habitants, issus de 365 ethnies et parlant plus de 200 dialectes. Néanmoins, au Congo, il y a une langue officielle : le français et quatre langues nationales, le swahili, le lingala, le tshiluba et le kikongo.

A vrai dire, la nation congolaise est d'abord le produit d'une histoire et d'une constitution artificielle du Roi Léopold II, premier souverain de l'Etat Indépendant du Congo. Ce qui revient à dire aujourd'hui que « la nation est une société matériellement et moralement intégrée, à pouvoir stable, permanent, à frontières déterminées, à relative unité morale, mentale et culturelle des habitants qui adhèrent consciemment à l'Etat et à ses lois » (Dominique Schnapper, 1983 :19) Il précise pour ce faire que « C'est aux sociologues que devrait revenir la tâche d'analyser le rapport entre la pensée de la nation et les réalités concrètes (Dominique Shnapper, 1983 :17).

Dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons qu'interroger d'une manière systématique l'ensemble de la population congolaise, il est recommandé en sociologie de construire des échantillons et faire des sondages afin de mesurer l'ampleur du phénomène et sa représentativité dans l'ensemble de la société étudiée. C'est dire que « la description sociologique progresse grâce à l'emploi coordonné de deux outils : monographie et statistique. La première découvre les phénomènes. La seconde mesure l'ampleur du phénomène et sa représentation dans l'ensemble de la société étudiée (...). C'est-à-dire que tout l'effort récent des méthodologies consiste à conjuguer étroitement ces deux techniques (...)

A la lumière de ce qui précède, le terrain de l'enquête de notre recherche est la ville de Lubumbashi, la capitale économique du pays, située à 2.000 km de Kinshasa à vol d'oiseau. Ceci c'est dans le souci de tester l'intégration du peuple congolais à travers la musique congolaise moderne, durant la période allant de 1953 à 2003 pour des raisons que nous avons expliquées plus haut. Ainsi, notre démarche vise à connaître l'impact de la diffusion de toutes ces représentations, c'est-à-dire, la danse, la mode vestimentaire congolaise en ciblant la population lushoïse considérée comme l'échantillon de notre enquête.

Il est donc question de vérifier des attentes de tous les Congolais et leur imaginaire à travers ces représentations dans une logique d'édification d'une culture d'envergure nationale. Il est vrai que loin d'être un suffrage populaire, mais l'opinion publique de l'avis d'Alfred Sauvry est un arbitraire, une conscience, un tribunal dépourvu de pouvoir juridique (...) C'est le for intérieur d'une nation (Alfred Sauvry, 1961, 6-7).

Gabriel Parde affirme que « l'opinion publique constitue un groupe momentané et plus ou moins logique de jugement qui répondant à des problèmes actuellement posés, se trouvent reproduites en nombreux exemplaires dans les personnes de même pays, de même temps, de la même société » (Gabriel Parde cité par Temy Rieffel, 2001, 27).

Enfin, une enquête d'opinion, écrit V.Y. Mudimbe implique un certain nombre de choix. Consciemment ou non, son promoteur pense aux résultats, et peut-être même cherche-t-il à confirmer ou infirmer des hypothèses relativement précises (V.Y. Mudimbe, 1974, 451).

Tous les résultats de l'enquête sont présentés en pourcentages et répondent aux séries de questions ayant trait d'abord à l'identité des enquêtes, à la définition de la musique congolaise moderne, à la mode, aux langues nationales, aux acteurs et pratiques actuels, ainsi qu'aux influences et évolutions du phénomène. Les résultats sont ainsi à travers les différentes parties de l'étude sous forme de tableaux synoptiques. Les personnes interrogées sont les élèves du sixième secondaire de quelques écoles secondaires de Lubumbashi, des étudiants de l'Université de Lubumbashi et certains Instituts supérieurs de la même ville ainsi que les enseignants de ces mêmes institutions académiques. Ces données dans l'ensemble donnent matière à réfléchir et répondent en majeure partie aux préoccupations de notre recherche c'est-à-dire au demeurant, l'essentiel est dans les hypothèses que cette étude ouvre.

0.7 Division du travail

Ce travail s'est ouvert sur une introduction générale dans laquelle nous présentons d'abord l'intérêt du sujet, après en avoir justifié le choix. Ensuite, nous présentons, tout à tour, l'état de la question, la problématique, les hypothèses, la méthodologie du travail, la délimitation et enfin la division du travail. Une conclusion générale précédant les références bibliographiques clôture cette dissertation.

Hormis l'introduction et la conclusion, l'ossature de ce travail comprend quatre chapitres. Le premier chapitre fixe le repère historique du problème et examine la typologie des orchestres congolais, les parties de certains leaders de ces tendances musicales ainsi que les influences et transformations qui ont engendré le développement de la musique congolaise moderne. En gros, il fallu montrer comment sont opérées les transformations passées et présentes de la musique.

Le deuxième chapitre se propose d'étudier et d'analyser les effets socioculturels et économiques de la musique dans la société, c'est-à-dire l'interaction musique et société par l'entremise des institutions socioculturelles, maison d'édition, industries du disque, industries de production des biens de loisir, techniques de diffusion, presse écrite, radio, télévision ainsi que des conditions de travail des artistes droits d'auteurs et producteurs, etc.

Le troisième chapitre se fixe comme objectif précis de se préoccuper de la fonction sociale de la musique congolaise moderne. Il s'agit principalement d'examiner et d'analyser l'interaction réalité-œuvre et société partant de la sociologie de loisirs pour aboutir à la sociologie de la culture en passant par la sociologie de l'information. Ces aspects sociologiques nous permettent d'aider à mieux comprendre le sens que prend cette musique dans la création d'une culture nationale. Le quatrième chapitre s'intéresse aux représentations, c'est-à-dire prendre en compte les attentes des individus et leur imaginaire dans une logique d'intégration nationale.

La conclusion nous amènera finalement à synthétiser les idées maîtresses et à adapter nos réflexions sous forme d'un modèle théorique que nous allons proposer à l'intention de nombreux chercheurs ainsi que du peuple congolais en vue de mieux assurer la construction des identités socioculturelles de la République démocratiques du Congo. Ainsi conçu, le travail ne constitue qu'une phase d'un projet qu'on voudrait plus élaboré à l'avenir. Notre souci consiste à contribuer à une meilleure connaissance de la musique congolaise moderne de la société congolaise et s'inscrit dans le cadre d'une étude des faits sociaux en général.

1 CHAPITRE PREMIER : PROCESSUS DE LA CRÉATION DE MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE

1.1 *Liminaire*

La musique congolaise moderne est depuis des années l'œuvre d'une succession d'orchestres. Il faut nécessairement établir un certain nombre de repères pour mieux pénétrer les différents rythmes partant d'un coefficient d'évaluation. Il est généralement reconnu aujourd'hui que les rythmes de la musique congolaise moderne se sont réalisés sur base de trois tendances : l'Ecole de l'African Jazz, l'Ecole de l'Ok Jazz et celle des jeunes. En marge des trois, il y a le show ; c'est-à-dire que partant de ces quatre éléments, on peut élaborer une typologie des orchestres congolais afin d'être associé à l'esprit des auditeurs de cette musique.

En effet, les sociologues ont beaucoup écrit sur l'emploi des typologies. Car les personnalités, les systèmes sociaux, les organisations sont si divers qu'il est indispensable avant de pousser plus avant l'analyse, de les classer d'une certaine façon. Pour ce faire, certains auteurs, comme Max Weber, ont même vu dans la construction de types spécifiques l'axe de la compréhension sociologique.

A toutes fins utiles, il convient de ce fait de se demander ce qu'on pourrait entendre par type. Si l'idée est réduite au dépouillement du langage indiciel (...) on pourrait appeler « type » chaque combinaison ou certains sous-ensembles de ces combinaisons. Ainsi, on peut penser à des structures sociales ou culturelles qui présentent certaines seulement de ces caractéristiques et les décrire comme des types, de même que les linguistes ont fait des typologies des langues en combinant diverses caractéristiques phonétiques (Lazardfeld, P., 1970 : 86). Abordant dans le même sens, Edgar Morin s'exprime en ces termes : « Il nous faudrait au préalable une histoire de la chanson pour en connaître les évolutions mélodiques, rythmes, etc. L'apparition de genre et de vogues, leur épanouissement et leur déclin ; cette histoire (...) devrait également faire place aux individualités créatrices, tant dans la composition que dans l'interprétation (Edgar Morin, 1984 : 229). Dans l'ensemble, toutes ces préoccupations de nature épistémologique évoquées dans les lignes précédentes répondent en majeure partie à notre démarche qui consiste

D'emblée, il convient de préciser qu'il ne s'agit pas d'une histoire chronologique qui poserait les jalons successifs de hiérarchisation de cette musique, mais d'une histoire sociologique de nature à faciliter la compréhension du phénomène.

Notre démarche consiste à relever les origines de chacune de ces écoles en traçant leur évolution de façon à ressortir les caractéristiques particulières de chaque tendance rythmique, et en faisant surgir à la surface

les grands noms de la musique congolaise moderne. Il s'agit de présenter des portraits de certains artistes musiciens leaders dans l'organisation des orchestres. Notre regard porte sur 50 ans d'histoire en rapport avec les transformations passées et présentes subies dans l'orchestration et d'évaluer son impact sur la population congolaise. Pour ce faire, nous retenons pour chaque école quelques ensembles musicaux qui ont marqué au cours de leur existence un roseau naturellement dansant. Et les œuvres ont eu un retentissement réel à travers le pays et dont la longévité avait dépassé 5 ans à 10 ans. Car il est difficile d'arrêter des critères précis dans le secteur où les orchestres naissent et se défont le temps d'un éclair. C'est ainsi que les facteurs les plus déterminants demeurent le changement apporté dans l'art d'orchestre et le talent dans le fond et la forme de l'œuvre composée et chantée. Dans ce contexte, nous avons aligné aussi l'orchestre « Bantous de la capitale » du Congo Brazzaville du fait qu'il est parmi les pionniers des orchestres du Pool Malebo.

1.2 *Répères historiques du phénomène musical*

L'on peut ne pas associer la naissance de la musique congolaise moderne à la colonisation du Congo par le Royaume de Belgique. En effet, la période qui s'étend entre 1885 et 1960 avait engendré de profondes mutations tant sur le plan de l'organisation de l'espace social que sur celui des structures économiques et mentales : Léopoldville, quatrième station fondée par Stanley le 23 Août 1881, après celles d'Isangila, Manianga et Kintambo était dès le départ destinée à un tel avenir du fait qu'elle est située entre le point de jonction des caravanes venant de l'Océan et du bief le plus important du fleuve Congo.

Ainsi, aussitôt après la proclamation de l'Etat Indépendant du Congo, le 1^{er} juillet 1885 sous l'égide du roi Léopold II, Souverain de cet Etat, une série d'actes de portée politique et commerciale vont contribuer au développement prodigieux de la future capitale.

C'est dans cet ordre d'idées que les hommes de la haute finance de l'Occident d'alors érigent quelques temps après les comptoirs de vente et d'achat. Dans la lignée de ces établissements commerciaux, la première place revient à une firme hollandaise. La N.A.H.V. qui fixe sa première factorerie en septembre 1885. Et, à proximité du fleuve se succédaient les installations de Manu Congo qui s'appelleront ensuite UNATRA, puis OTRACO, Office d'exploitation des transports coloniaux, qui va englober par la suite la CITAS, Compagnie Industrielle et Transport du Congo.

Du côté de Kalina s'ébauche le centre administratif, entouré des maisons d'habitation avec jardins spatiaux. Petit à petit, Léopoldville devient un centre très agité et incontournable dans l'édification de la colonie nouvelle. Un autre événement important que connaît Léopoldville à cette époque est l'arrivée le 16 mars 1898 à 10h30' du premier train, conduit par l'ingénieur Nicolas Cito en provenance de Matadi dont les travaux avaient débuté en 1890. C'est une véritable épopée à laquelle participeront des ingénieurs venus de tous les pays d'Europe et des travailleurs originaires de toute la côte occidentale de l'Afrique et

même d'Asie. Il a fallu 8 ans pour construire cette voie qui a connu 2000 morts. C'est une date importante, car le rail met fin à la route des caravanes et au portage. C'est ainsi que le 6 juillet 1898, le vice-gouverneur général, Paul Cos Termans accueille à Léopoldville les invités du voyage inaugural de la ligne maritime venu d'Europe à bord de l'Albertville.

En 1908, le Congo est annexé par la Belgique et une année plus tard, Jules Renkin, premier ministre des colonies visite Léopoldville.

Le 1^{er} mars 1919, Léopoldville, devenu un centre important, est promu à la dignité de chef-lieu du district du moyen-Congo. Et quatre ans après, soit le 1^{er} juillet 1923, par arrêté royal, Léopoldville est la capitale de la colonie du Congo Belge. En fait, les services gouvernementaux n'émigrèrent de Boma pour Léopoldville qu'à partir de 1929. Au 1^{er} janvier 1929, Léopoldville comptait 2.531 Européens dont 1755 Belges et 776 étrangers tandis que la population autochtone se chiffrait à 37.034 âmes.

En ces années 30 écrit Kolonga Molei, Léopoldville était une ville calme, paisible et ombragée. Elle évoquait surtout les gros baobabs, arbres à pain et les borassus, sans parler de bananeraies. Mais, par-dessus tout, les borassus avec leurs gros fruits oranges étaient omniprésents. C'est cela qui attirait le plus d'attention du voyageur venant du Haut-Congo par le fleuve, en pirogue ou en bateau à pales et charbon. D'où Kin Malebo étant l'appellation en lingala de borassus. Le lingala s'était déjà imposé comme langue vernaculaire. (Kolonga Molei, 1979.). En effet, la création de grands centres urbains, le développement des langues interethniques : lingala, kikongo, swahili et tshiluba, la construction des voies ferroviaires et plus tard, la mise en service d'un réseau de navigation aérienne vont contribuer à l'évolution des mentalités et à l'éclosion latente d'une conscience nationale dont la musique congolaise moderne est l'un des facteurs unificateurs.

Ainsi, au fil des années, Léopoldville entre dans la légende des cités lumière, amplifiée par les contes mythiques, dus à la présence de nombreux génies, aquatiques du majestueux fleuve, bien décrits dans les récits de l'écrivain Paul Lomami Tshibamba (Kolonga Molei. 1979 :56) ainsi que de la folle gaîté qui anime continuellement ses habitants. D'où ces diverses appellations de Kin-Malebo, Kin-la-belle, Lipopo, Kin-Kiese, immortalisées par les vedettes de la chanson. C'est dans ce contexte que le développement industriel a contribué à la concentration de la main-d'œuvre, créant ainsi de grandes agglomérations urbaines, c'est-à-dire l'émergence d'une société de masse où la culture et communication renforcent les liens qui conduisent peu à peu à la création de l'identité culturelle commune. Ainsi, grâce à l'expansion industrielle, Léopoldville a connu un « boom » démographique avec l'arrivée des populations de diverses origines ethniques, voire des ressortissants de certains pays africains en quête de mieux-être social. Parmi eux, nous citons les Camerounais, les Nigériens, les Nigérians, les Sierra-Léonais, les Togolais, les Dahoméens, les Ghanéens, tous communément désignés par le nom générique de « Coastmen » et globalement rangées aujourd'hui sous la bannière de « Ouest africains ». D'ailleurs, bien

avant, entre 1879 et 1893, la Force publique, l'armée congolaise, fut dominée par des étrangers : Zanzibarites, Mozambicains, Somaliens, Abyssiens, Egyptiens, Soudanais, Ouest-Africains, appelés alors les volontaires de la Côte. Le brassage des Kinois avec les populations d'autres colonies, écrit Kolonga Molei, ne se limitera pas aux Brazzavillois (A.E.F.), frères siamois des Kinois et aux Coastmen, les Sierra-Léonais, Ghanéens, Togolais, Dahoméens, Nigériens et Nigériens d'hier, alors sujets de sa gracieuse majesté Reine d'Angleterre ou ressortissants des possessions françaises de l'Afrique occidentale. Nos voisins du Sud, les Anglais, s'enracineront eux aussi à Léopoldville dès les premières années de la colonisation (Kolonga Molei, 1979 : 60). Non loin de la prison de Ndolo, il y avait un village qui se confondra plus tard avec Kingabwa, au moment où Citas s'érigera en quartier de vieux Citas avec son histoire « marché des chiens » encore fréquenté de nos jours et son célèbre camp de « Coast men », perdu dans une sorte de borassus. Ce camp n'existe plus. C'est là que naîtront du brassage d'ethnies congolaises et d'autres (Ghanéens, Sierra-léonais, Togolais) les ancêtres lointains de la musique congolaise moderne. (Kolonga Molei, 1979 : 60). A vrai dire, ces frères, venus de ces pays, servaient dans l'administration coloniale et dans le secteur privé comme des employés de bureau du fait que l'enseignement destiné aux jeunes congolais avait débuté à Kintambo et à Kinshasa en 1910 et en 1917. Pendant tout ce temps, confirme Kolonga Molei, ils auront résidé non seulement à Léopoldville, mais aussi à tous les grands centres où prospèrent le commerce et l'industrie (Kolonga Molei, 1979 : 60) Ce rappel historique de la ville de Kinshasa permet de saisir l'incidence de son développement sur l'évolution de la musique congolaise moderne. Car notre démarche est une analyse des contraintes sociales, qui encadre la pratique de cet art à travers la ville de Kinshasa d'abord et ensuite sur l'ensemble du pays.

Ce qui vient d'être dit pour Léopoldville vaut aussi bien pour Elisabethville (Lubumbashi). En effet, la création de l'Union minière du Haut-Katanga en 1906 a drainé à Elisabethville des populations de diverses origines nationales et étrangères, spécialement celles des pays voisins : Rwanda, Rhodésie du Nord et du Sud, Nyassaland, etc. Cette cohabitation a forgé de nouvelles habitudes en milieu urbain naissant. Les villes d'Afrique centrale, écrit Jacques J. Maquet sont une création européenne. Capitales administratives, centres commerciaux, exploitations industrielles eurent dès leur origine un impérieux besoin des travailleurs africains. Ainsi naquirent les villes noires juxtaposées aux quartiers blancs. Le rapide développement économique du continent nécessita l'emploi d'un nombre toujours croissant de manœuvres et répondit et répond toujours à une migration de jeunes hommes suivis de jeunes femmes partant des villages et des hameaux et se rendant vers les villes (Jacques J. Maquet., 1958 : 13).

La cohabitation de ces hommes d'origines hétérogènes à Léopoldville est facilement perceptible dans les quartiers populaires que les colonisateurs baptisèrent du nom de « cités indigènes ». Un métissage culturel s'établit d'abord entre les différentes cultures africaines, ensuite entre elles et celle qui a été

amenée par le peuple dominant originaire de « Mputu » (Europe)¹ Un nouveau mode de vie surgit dans le monde urbain. Les « indigènes » se meuvent, s'adaptent et s'intègrent et finissent par adopter avec bonheur le nouveau style de vie cosmopolitain. C'est ainsi que certaines manifestations folkloriques vont se populariser peu à peu pour prendre enfin une autre forme. Les manifestations les plus courantes sont les cérémonies de mariage, de décès, de retrait de deuil et de naissance. Toutes ces manifestations seront ainsi marquées par des chants et danses, par une musique produite à l'aide de quelques instruments traditionnels, notamment le tam-tam et le *likembe*. A vrai dire, écrit Kanza Matondo, « Ces démonstrations et exhibitions des danses tribales pouvaient identifier, même par une audition éloignée, les ressortissants de telle ou telle provenance du pays. En effet, tout se passait dans un environnement plutôt tribal, parce que les nouveaux venus à « Kin-Malebo » se regroupaient selon leurs tribus. Ainsi en est-il en encore dans certains secteurs des communes de la capitale ou des ressortissants d'une tribu donnée se choisissent de vivre ensemble. (Kolonga Molei, 1979 : 16-17). Mais, ces diverses manières de danser, de chanter et de produire de la musique seront connues à la longue sous le nom commun d'« Agbaya », quelles que soient les origines tribales des auteurs. (Kanza Matondo, 1972 : 36)

A cette époque là, il n'y avait pas de bars. Les groupes vocaux se produisaient sur invitation, dans les parcelles à l'occasion d'un retrait de deuil, d'un mariage ou d'une naissance. Quant à la jeunesse, elle jouait au clair de la lune sous les espaces à ciel ouvert. Les filles dansaient le « kebo » tandis que les garçons jouaient au « Sepaté » en courant de tous les côtés (Kolonga Molei, 1979 : 16). Cette musique va marquer cette époque jusque dans les années 1925 avant d'être éclipsée par un deuxième courant musical venu de l'actuelle République du Congo, plus précisément du pays Soango. Ce courant musical était dénommé « Maringa ». Son instrumentation comprend une grosse caisse tambour actionnée de deux mains et du pied droit, une bouteille vide à forme de triangle et un accordéon. Danses et musiques ésotériques au départ, le « Maringa » va, à son tour, être popularisé avant d'engendrer, par la suite, trois nouvelles formes de musique à savoir : la « polka simple », la « polka piquée » et la « quadrille ». Nous en sommes vers la fin des années 1920. Les années 30 ouvrent une nouvelle ère musicale. En effet, un groupe de jeunes congolais, tous, anciens élèves de la colonie scolaire de Boma, fondent en 1935 un orchestre, pour la première fois est accompagnée de la guitare, du violon, du banjo et de la mandoline. Ainsi, la combinaison des sons de ces instruments crée une nouvelle vague. Les acteurs ou les artistes de cet orchestre sont : Bolamba, Muzinga, Fernandes et Baguino. C'est aussi vers le milieu des années 30, avant l'évolution de la musique congolaise orchestrées, rythmée à l'européenne que se développent dans les kinoises et brazzavilloises des confréries de « musiciens individuels », c'est-à-dire des chanteurs

¹ Mputu ou potu, c'est la déformation du nom Portugal que les Congolais à l'époque du Royaume du Kongo ne parvenaient pas à bien prononcer. C'est le premier pays européen avec lequel le royaume du Congo eut des relations.

guitaristes ou accordéonistes qui, au contact des « Coastmen » ont acquis une connaissance musicale solide. Ils pourront ainsi se produire enchantant (et en s'accompagnant seuls, soit à la guitare, soit à l'accordéon) les airs enjoués de la « Polka piquée » et du « High-life », dans des manifestations publiques d'ordre culturel ou social (Kolomoyi, Kadima Nzudi, S.d :10).

Et de leur côté, les « Coastmen » montent l'orchestre « Excelesion ». Le temps va très vite, nous sommes en 1940. Et puis naîtront, par la suite, les orchestres congolais suivants : « Américain » des frères Tshibangu, « Odéon » de Kabamba, Deboth, « Martinique » de Kasongo, Fernandes, Deboth et Malonga, « Victoria Kin » de Wendo et Maître Taureau. La plupart des noms de ces orchestres se souvient Yoka évoquent la guerre et l'après-guerre avec la présence et l'influence de l'armée française à Brazzaville ainsi que des soldats américains et martiniquais à Kinshasa. (Lye M. Yoka, 2004 :52). Les effets sonores de cette musique seront fort déterminants pour l'avenir de la musique congolaise moderne.

Ainsi, la rumba considérée comme le canon typique de la musique et de la danse congolaise moderne fait son apparition sur le sol congolais au début des années 1940. D'origine cubaine, la musique et la danse qui l'accompagnent vont contribuer à l'évolution de la musique congolaise moderne de façon remarquable. Les vedettes de la rumba, à savoir Antoine Kolosoy dit Wendo, Camille Feruzi, Manuel d'Olivera, Adou Elenga, Léon Bukasa, Paul Mwanga, Henri Bowane, Jean-Bosco Mwenda, Loste Abelo, Kabongo Pierre, Monkango Tekele, Antoine Mundanda et Paul Kamba sont relayés par les tout premiers initiateurs de cet art ; ainsi partira la nouvelle vague. C'est sur ces entrefaites qu'entrent en scène certains hommes d'affaires de nationalités grecque, portugaise et juive. Ils montent en série à Léopoldville des studios d'enregistrement. Du coup, naissent alternativement les éditions Ngoma (1948), Lonisingisa (1950), Opika (1950), Cefa (1953) et Esengo (1957) celles-ci viennent s'ajouter à la première maison d'édition « Olimpia » et du studio d'enregistrement mis en place, en 1939, par un certain Patou de nationalité grecque. C'est au cours des années 1940, 1945 que surgiront des « bars » à la cité dont Selwangi, au coin des avenues Kasai et Rwa Kadingi (au quartier Citas, Kongo Bar, au coin des avenues du Marais et Tshuapa, Macauley, au coin des avenues du marché et Kigoma, Amouzou, au coin des avenues du Marché et Kiteya. C'est dans ces lieux de plaisance hautement appréciés que se dérouleront désormais toutes les cérémonies de retrait de deuil ou de mariage. Et la musique était diffusée à flots à travers des hauts-parleurs : créant ainsi une ambiance électrisante fort recherchée par la population. C'est le début de la visée vers le plaisir, la gaîté, la joie de vivre, l'argent, la belle femme, la bière, voire le pouvoir, etc. Car pour la majorité de Congolais, les mouvements du désir qui arrachent l'homme à la situation présente et le précipitent vers une existence sans cesse renouvelée, dans une course de l'action vers l'espoir de trouver un paradis terrestre mais vaguement défini. « C'est tout ce contexte d'euphorie, de créativité débordante, d'impatience, de passion de vivre que les Kinois et les Brazzavillois appellent « ambiance » (Lye M. Yoka, 2004 : 54).

Léopoldville devient, dès 1955, la capitale du disque de l'Afrique noire, car elle est dotée d'une véritable industrie de production sous le label d'Ecoolis. Ainsi, après la génération de Wendo, d'autres étoiles de la chanson sortiront à leur tour de l'ombre. Nous citons pour mémoire, Albert Yamba-Yamba, Zacharie Elenga, Kabasele Kalle, Uni Baroza, François Luambo (Dit Franco), Longomba, Dewayon, Nico Kasanda (Dit Docteur Nico), Rossignol Essouvi Nino Moclapet, Daniel Lubelo, Edo Nganga. L'apport de cette catégorie de vedettes sera très considérable dans le développement de la musique congolaise d'orchestres modernes sous la forme que nous connaissons.

Il ressort de ce qui précède que la première génération des musiciens congolais était essentiellement composée d'artistes individuels : « chanteurs s'accompagnant d'un instrument, soit la guitare, soit l'accordéon » (Lonoh Malangi, s.d. 39), mais formant à la longue des groupes musicaux de trois à quatre personnes, tandis que la deuxième génération comme on le verra, et la suite se caractérisent par la formation d'orchestres modernes où sont utilisés des instruments musicaux et des techniques de composition moderne. La musique congolaise moderne est donc le produit d'un métissage culturel, né des mélodies d'origine traditionnelle congolaise, africaine, afro-cubaine, négro-américaine et européenne, en adoptant l'usage des instruments modernes comme la guitare électrique, la saxophone, la trompette, le drum, etc. en chantant des thèmes propres à la vie citadine. Cette musique est un fait socio-urbain, original qui a pris sa configuration artistique à Léopoldville. Les orchestres African-Jazz de Josph Kabasele Grand Kalle et Ok Jazz de François Luambo Franco sont des précurseurs de la musique congolaise moderne. Dans la première catégorie des musiciens congolais « Wendo »* s'impose comme le plus grand chanteur de la génération. Il apporte aux diverses populations des régions éloignées du Centre, les prémices d'une musique de tout un continent (Kolomoyi Kadima-Nzudi, s.d : 20).

Wendo est né à Mushie en 1925 au confluent de rivières Mfimi et Kasai, fief de deux génies aquatiques, Nkanka et Wawa, dans le district du Lac Maï-Ndombe. Il est issu de l'union de Jules Lutuli et Albertine Bilumbo, tous les deux originaires du groupe ethnique Ekonda ou Nkundu du territoire de Kiri à la frontière entre la province de Bandundu et de l'Equateur.

Ayant perdu son père très tôt, c'est auprès de sa mère qu'il reçoit la plus grande de son éducation et s'initie à l'audition des chansons ludiques auprès de sa mère.

Plus tard, lorsqu'il débute la vie professionnelle, comme « graisseur » à bord d'un bateau « Luxembourg », sillonnant le fleuve Congo et le Kasai, Wendo se donne à cœur joie à chanter tout en grattant sur les cordes de sa guitare acoustique. Il se distingue aussitôt et s'installe à Léopoldville où il entre au studio des Editions Opika et signe son premier contrat et enregistre sa première composition :

* Wendo est né à Mushie en 1925 au Confluent des rivières Mfimi et Kasai dans le lac Maï-Ndombe, au Bandundu.

« *Mabele ya mama* », (le lait maternel) dédiée à celle qui l'a enfanté et allaité et par après « *Ngai mwana ya lac Mai-ndombe* » (moi, l'enfant du lac Mai-Ndombe. Il rencontre plus tard, Léon Bukasa, Adou Elenka aux Editions Ngoma. Il signe sous le label : *Wendo alongui Kinshasa* » (*Wendo a quitté Kinshasa*) *Yaya aleli veta*, .(*Le grand frère pleure veta*), *bokili moto mabe* (*mon beau père est méchant*). C'est la gloire. On l'appelle le roi de la chanson des années 40 et 50. Il fonde Victoria Kin. Il compose « Marie Louise » dédiée à la Compagne de son ami Henri Bowane qui lui confère une dimension singulière et particulière. La légende rapporte que cette mélodie avait fait ressusciter les morts au cours de nombreuses soirées où on y voyait apparaître sur scène des femmes et des hommes d'une beauté extraordinaire, aux allures étranges au milieu des « ambianceurs kinois » des années 50. Ainsi, la grandeur de l'artiste musicien lui vaut aujourd'hui le nom de *Tango ya ba Wendo* désignant la première génération de la musique congolaise moderne, c'est-à-dire le symbole de la musique des anciens « du temps de Wendo ». La légende qui entoure le nom de Wendo jusqu'à nos jours avait fait dire à Tabu Ley alias Rochereau qu'il était l'héritier spirituel de Wendo « *Mokitano ya Wendo*).

Agé de 81 ans aujourd'hui, il vit et chante encore avec sa meilleure voix et entretient de ce fait la même légende, vieille de plus de 50 ans.

Après ce rappel à gros trait sur le parcours historique de cette musique, on peut aborder à présent la seconde génération des musiciens congolais que représente la musique congolaise moderne dans la mémoire des Congolais dans la mesure où cette matière n'a jamais fait l'objet d'un enseignement quelconque dans notre pays ? Ainsi, à la question de savoir : selon vous quel est le berceau de la musique congolaise moderne ? 88% des personnes interrogées répondent que la ville de Kinshasa est bel et bien le berceau de cette musique, tandis que 3% parlent de l'Amérique latine, 1% de l'Occident, 2% du folklore congolais, 1% parlent de la rumba et 5% sont sans réponse. C'est dire que le sondage confirme le fait. D'ailleurs, plus d'un observateur étranger n'a pas hésité à affirmer que Kinshasa est une ville extraordinairement vivante, véritable métropole culturelle de l'Afrique centrale par le rayonnement de sa musique. Mais, les orchestres, de même que les présentateurs de la radio, ne sont-ils pas aussi des créateurs de la langue, lingala surtout (...) (Piermay, J.L., 1991 :83). Ceci constitue un indicateur culturel très important intéressant la suite de cette étude. Car la culture est un des concepts fondamentaux en sociologie du fait qu'elle est souvent utilisée comme facteur explicatif des comportements humains.

1.3 Ecole musicale de la deuxième génération

1.3.1 African Jazz

La création de l'African Jazz du Grand Kallé en 1953, marque le deuxième souffle de la musique congolaise moderne du fait que la première génération, dominée par le patriarche Antoine Wendo Kolosoy avait engendré la rumba « *sukuma* » caractérisée par une musique monotone, accompagnée par une voix

monocorde et d'un solo solitaire, pauvre en orchestration, tandis que Kallé innove avec une musique pleine d'équilibre, en introduisant une panoplie d'instruments dans l'orchestration. Cette formule, la première du genre dans le pays aligne un ou deux chanteurs, trois guitaristes dont un soliste, un accompagnement, un basiste, un maraccassiste, un batteur (tam-tam), un trompettiste, ainsi qu'un saxophoniste. Cette nouvelle formule sera adoptée à jamais par les orchestres de cette nouvelle conception de la musique congolaise.

Kabassele déverse sur le marché du disque coup sur coup « Kallé Kato », « Ambiance », « *Tika makelele na ndako* », (cesse de parler dans la maison) « *Bolingo lokola like* », (l'ammour est si fragile qu'un œuf) et enfin « *Para-fifi* ». Le succès est total.

Jean-Serge Esous intègre l'African Jazz en 1957, venant de Négro-Jazz en passant par l'O.K. Jazz. Il amène avec lui d'autres vedettes ; l'effectif paraît important ; d'où la nécessité de créer un second orchestre. Du dédoublement que connaîtra l'African Jazz est né le « Rock-à-Mambo » avec la participation de Tino Baroza, Essous, Rossignol, Nino Malapet, Nodule, dit Papa Noël. Cette naissance a eu lieu au studio de l'ancienne maison « Opika », Kallé sera à cheval entre les deux formations musicales pour les besoins de la cause, tout en étant le maître incontesté et incontestable de l'African-Jazz. Ce fut à la fois, dit-on, une belle et inoubliable époque où le tandem « Rock-African » faisait la pluie et le beau temps des mélomanes kinois et brazzavillois.

La musique dite de l'école African Jazz est symbolisée par la beauté rythmique des sons vibratoires créations de deux solistes Tino-Baroza et Nicolas Kassanda alias Docteur Nico, « dieu de la guitare ». Dans sa phase exécutoire, Nico pince les sonoristes de la guitare solo. Il noie de temps en temps les autres instrumentalistes et émerge en véritable leader dans ce tourbillon des sons instrumentaux. A ce stade du solo de Nilo ressemble à ce qu'avait dit autrefois Hegel, « on est emporté par le plus haut degré de beauté musicale, le secret merveilleux par lequel un instrument matériel devient organe parfaitement animé et on apprécie à juste titre l'habileté technique de l'artiste et l'exécution produit par une imagination géniale ». (Hegel, 1973 :14). Nico Kassanda était le guitariste le plus célèbre de la fin de la décennie cinquante et du début des années 1960. Il était aussi de ce fait l'unique guitariste de l'awayenne de cette époque. En somme, « la musique de l'African Jazz a les faveurs des grands du rythme doux, voire bridée et disciplinée l'orchestration animée par un souci d'harmonie et de sentimentalité communicative. Ses forces dionysiaques n'exposent pas d'une manière incontrôlée, elles sont disciplinées et harmonisées ». (Mpembele N.M., 1976 :18).

Cette orchestration dans l'ensemble renferme une nappe sonore agréable, composée de sonorité africaine, émanation du tam-tam traditionnel, mêlée aux sonorités européennes issues des guitares électriques et autres instruments à vent. Le système et la mélodie de l'African Jazz avaient dominé la scène congolaise et africaine. Aussi la plupart des œuvres produites par cet orchestre sont-elles reprises en chœur par les

formations musicales du continent et latino-américaines. C'est le cas notamment des morceaux comme « Para-fifi » et « Kallé-Kato », etc.

Le rôle joué par Tino-Baroza dans l'African Jazz est important. Il convient que nous puissions nous arrêter sur cette figure de proue de l'Ecole African Jazz très peu connue de nombreux amateurs de la musique congolaise moderne.

Le vrai nom de cette vedette est Antoine Emmanuel Tshilumba-Baloji. Celui-ci est né à Gombe-Matadi dans le Bas-Congo, le 12 janvier 1931. Il fait ses études moyennes professionnelles chez les Frères des Ecoles chrétiennes à Kitambo (Léopoldville, actuel Kinshasa). Il débute dans la vie professionnelle comme dessinateur industriel. Il preste à cette fin dans plusieurs sociétés de Léopoldville, mais il termine à COLETRIC (Compagnie d'électricité), l'ancêtre de la S.N.EL (Société Nationale d'Electricité), avant de se lancer dans la carrière musicale à la Maison d'Edition « Opika » en 1950.

Et puis vint la création de l'African Jazz avec Joseph Athanase Kabasele. Tino Baroza compose des œuvres sensationnelles qui font de lui un compositeur inspiré. Après son bref passage dans l'orchestre Rock-à-Mambo, il retrouve son ami Joseph Kabasele avec lequel, il va redonner à l'African Jazz un nouvel élan. Nous sommes en 1960, dans un deuxième épisode, Tino Baroza lance une série de chef-d'œuvres parmi lesquels « *Jamais Kolonga surnom de Jean Lema, ami de Kalle* », « *Lolo wa ngai* », « *Bamonaki yo* », (on t'a vu ...) etc. Certaines de ses œuvres ont connu la participation du grand saxophoniste Manu Dibango.

C'est après ce succès que Tino Baroza, sollicité par un conservatoire de musique étranger quitte le pays en juillet 1961. Il meurt accidentellement le 2 Décembre 1968 à Yaoundé, au Cameroun ; les restes de son corps furent rapatriés à Kinshasa et inhumés au cimetière de la Gombe, le 7 mars 1970.

Commentant les œuvres de cet artiste musicien après sa mort, Théophile Ayimpam écrit, « ce musicien a une musique pleine de douceur, de fluidité, de souplesse, de grâce. Rien chez lui ne heurte le bon sens. Au contraire, tout est naturel, tout est simple, tout est calme dans les allures, délicat dans les nuances, discret dans les paroles et riche dans les expressions. Rien ne se ressemble. Rien n'est interchangeable. « *Jamais Kolonga* », est unique et n'est pas interchangeable avec « *Bamonaki yo* ». Chaque sonorité continue la précédente, et les transitions sont si insensibles que l'on devine à peine la beauté finale sur laquelle on va se reposer. En tout cas, les sonorités provoquées par la musique de Tino-Baroza sont telles que quand on est né pour ces choses, on se sent tout à coup transporté, hypnotisé, envoûté par une sorcellerie secrète ». (Ayimpam. Théophile, art. cit. 12).

Pour conclure, « le génie de Tino Baroza écrit Manda Tchewa a éclaté en grand dans cet ensemble auquel il a donné une facture guitaristique lumineuse. Là, c'est une guitare qui porte déjà toutes les sonorités du synthétiseur actuel. Un curieux guitariste chercheur infatigable qui l'intéresse à tous les meilleurs sons de la nature (Manda Tchewa, 1996 :103). Ce fut un virtuose de la musique congolaise moderne, de la

musique tout court. Car la musique de l'African Jazz de cette époque est à la fois une musique de danse et une musique de chambre ou d'écoute.

On ne peut pas parler de Tino Baroza sans y revenir avec un peu plus de détails sur la carrière artistique de Nicolas Kassanda alias Docteur Nico.

Il voit le jour le 7 juillet 1939 à Mikalay, non loin de Luluabourg (Kananga) dans la province du Kasai occidental, mais il grandit à Léopoldville où il suit ses études primaires et secondaires. Il est diplômé de l'Ecole Technique de Ndjili, section automobile. La direction le retient comme instructeur, mais il est vite gagné par la carrière musicale du fait de son penchant pour la musique dès sa plus tendre jeunesse.

Kassanda se confia lui-même à Michel Lonoh : « C'est en 1946, alors élève à Kinshasa, que j'imitais les grands musiciens congolais de l'époque. Une particularité : j'appartiens à une famille des musiciens. Mon père était accordéoniste. Mon frère aîné n'a pas hésité à l'imiter. Entraîné par Déchaud, je fis mon entrée dans la musique dès 1950 ». (Lonoh Michel, 1970 :24-25).

Mais, le plus grand événement dans la carrière de Kassanda est certes son incorporation au sein de l'African Jazz ou très tôt il surprend tout le monde dans l'art de jouer la guitare. Le grand Kallé le prend vite en estime. Il participe aussitôt aux enregistrements. C'est lui qui exécute la guitare Solo de « Parafifi », la chanson fétiche de l'African Jazz. Il est couvert de gloire alors qu'il avait à peine 16 ans.

Il est parti du bon pied pour toujours. Le public lui décerne le titre de « Nico Mobali », puis de « docteur ». il opère par la suite une rénovation dans l'orchestration de l'African Jazz.

En cette matière écrit Manda Tchewa, Nico balaie large. En réalité, sous la peau de ce sacré « docteur » se cache une déité musicale que les mélomanes n'hésitent pas à nommer sans détours « dieu de la guitare ». Les doigts desquels sont sortis les repères de célèbres danses : rumba, Kiri-kiri, Kono, mérengue, boléro, pachanga... entretiennent une complicité indescriptible avec les sons de sa guitare (Manda Tchewa, 1996 : 361).

L'African Jazz cultive dans les compositions de par son caractère sentimentaliste, les thèmes d'amour : l'amour passion (*Bolingo lokola liki*), la déception (*Bamonaki yo*), l'amour exemplaire (Kallé-Kato, Keliya, Adios Tété), frustration sentimentale, etc. C'est l'amour idéal qui est élasticité. Le rythme demeure vivant, mais calme, dansant, pénétrant et réfléchi. Les instruments sont les mêmes dans tous les orchestres, mais avec une nette préférence des instruments à vent auxquels s'intercale avec une voix harmonieuse en dialogue avec les instruments. D'une manière générale, compositions, rythme, mélodie et instruments sont imprégnés d'un constant souci de raffinement de ce qui est vulgaire et hirsute » (Pempele,....)

C'est dire que la montée de l'African Jazz est le podium de la musique moderne est en même temps considérée comme la première grande ouverture de la musique concertante zaïroise sur le monde. On a à cette époque entendu la voix de Kabasele au-delà de grandes mers, au cœur de la Caraïbe, et on a

balancé sa tête en disant : « ça, c'est la musique de chez moi ». ça suingueà la manière de la bougine et du méringue, côté rythmique. Côté chant, c'est une palette vocale qui n'a jamais cessé de charmer. Un vrai cocktail des voix d'hommes, des lignes mélodiques que s'entrecroisent en un riche tissu sonore, celles de présences chaudes, éminemment vivantes. Masta Zamba, Labonga, Doula Géorges et même Mulamba Joseph dit Mujos et Tabu Ley alias Rochereau [...] ont été les phénix de ce bois qu'est l'African Jazz, tant leur ramage a épousé fidèlement la volupté de leur plumage, disait Jean de la Fontaine. (Manda Tchebwa, 1996 :103) : c'est donc une musique douce, dansante, réfléchie et pleine de créativité qui résonne dans la chanson Para-fifi.

Cette chanson de Kallé a connu un succès continental et intercontinental. Para-fifi écrit Tshonga Onyumbé « fait l'apologie de la beauté féminine. L'harmonie de la nature, la perfection physique de la création. L'artiste idéalise la beauté à outrance, sous le coup de l'inspiration. Les aspects physiques de la femme sont mis en évidence. Félicité est une femme très jeune, sa figure comme celle d'un ange ; ses dents brillent plus que l'or, tout son être provoque l'admiration. Bref, tout l'être est parfait. C'est le centre du paradis. Partout où elle passe, félicité soulève des émotions » (Tshonga Onyumbé, 1999 : 340-341).

Texte en lingala

*Félicité mwana mwasi suka bolenge
Oyo ya lelo obebisi mokili awa o
Na mofanzi tula elengi ya paradizo
Namipesi nionso se na yo*

*Elongi na yo Fifie
Anzeli mobateli e (...)
A mino na yo mama e
Pauni pembeni di e (...)
Si mobomba na yo mama mama
Baluka namona nzoto di e
Namipesi nionso se na yo (...)
Mobanzi na ngai na yo e
Makila matomboli e (...)
Mayele mosili ngai
Ah elongi oyo ya yo e
Epesi ngai folie di e*

Traduction française

Félicité, une très jeune femme
Aujourd'hui, tu as bouleversé mon univers
A tes côtés, on épouse un plaisir paradisiaque
Je ne me donne entièrement qu'à toi

Ta figure fifi
Ressemble à celle de l'ange gardien
Et tes dents chérie
Plus brillantes que l'or (...)
Ah, tout ton être, chérie
Retourne-toi que j'admire ton corps, chérie.
Je ne me donne entièrement qu'à toi (...)
Mes soucis pour toi
Me tournant le sang (...)
Ma tête n'est plus à moi (...)
Ah, ton visage
Il me rend fou

Cette composition a été reprise par beaucoup de formations locales et latino-américaines. Ce fut pratiquement un triomphe et en même temps une consécration de cette jeune vedette ainsi que de son orchestre.

Après dix ans de succès et de gloire ininterrompus, l'African Jazz éclate en mars 1963 en deux ailes ; aile Kallé et aile Roger Izeidi. Il recouvre son unité pour connaître ensuite une dislocation totale en juillet de la même année. Les dissidents de Kallé sont Roger Izeidi, Nico Kassanda (Docteur Nico), Pascal Tabou (dit Rochereau), Fotas, Avéré, Willy Mbembe, Mujos, Pablito (Pamelou Mounka) et Déchand Mungala qui fondent, à leur tour, l'African Fiesta. Ils reprennent presque la totalité du rythme doux de l'African Jazz. Les mélomanes vont ainsi vibrer aux sons de cette nouvelle formation musicale à travers les œuvres comme « Cubana vis-à-vis », « Minge-Minge », « Café Rio », « Bonne Année 64 ». L'African Fiesta acquiert du coup le prestige qu'avait jadis l'African Jazz.

Deux ans après, au mois d'octobre 1965, l'African Fiesta est dissout. Nico, Déchaud, Kwamy, Zorro, Chantal forment l'African Fiesta Sukisa, alors que Rochereau et Izeidi recrutent de leur côté pour l'African Fiesta National qui devient plus tard l'Afrisa. Toutefois, aucune de ces deux nouvelles formations musicales ne dépasse le cap de deux ans de longévité.

Ainsi, en 1968, l'African Fiesta Sukira engendre l'African Soul de chantal, Mizele et Apôtre. Deux ans plus tard, l'African Soul est essoufflé. Après avoir observé un temps mort, Dionge (alias Apôtre), avec le soutien matériel et artistique de Samu Bakula (« Armando »), met sur pied le « Grand orchestre de Malebo » en 1972. Ils font, en janvier 1973, leur apparition officielle. Dans l'entre-temps, Docteur Nico s'était arrangé pour réorganiser son African Fiesta/Sukira. Celui-ci connaît l'entrée en force d'un jeune, Josky Kiambukuta, qui donne du tonus à cet orchestre et redore le blason de la légende du « dieu de la guitare » avec la chanson : « *Sadi naboyi masumu* ». A son tour, Josky tourne le dos à Kassanda pour l'orchestre continental de Maître Taureau, (Maître Ngombe), en 1971. La sortie officielle de l'orchestre continental s'était produite le 29 juin 1971 au bar « Vis-à-vis ». Cependant, Docteur Nico est presque abandonné seul à son sort. Il fait appel à un virtuose chanteur compositeur, Joseph Mulamba, alias Mujos. Celui-ci avait déjà évolué avant dans « vedette Jazz », « Ok. Jazz », « African Fiesta », « Bantous de la capitale », « Révolution » et « African Team », etc. Malgré cette union, ce sera l'effondrement total de l'African Fiesta/Sukisa. Au bout de désespoir, Docteur Nico pique une crise de nerfs. C'est le début de l'errance qui entraîne une mort symbolique du « Docteur » Nico, devenu ironiquement pour des détracteurs un simple « infirmier ». Il meurt des suites d'une longue et pénible maladie, le 22 septembre 1985.

Dans le camp de Rochereau, on enregistre aussi des hauts et des bas, car en 1968, Samuel Mangwana alias Sam et Jean Paul Vangu alias Guvano quittent l'African Fiesta National. Ils fondent le Festival des Maquisards dont la rupture donnera naissance à l'orchestre Grands Maquisards où Ntesa et

Lokombe sont les maîtres à bord. Malgré cette dissidence, Rochereau relance l'orchestre avec un jeune soliste qui a comme nom de scène Atel Mbumba et avec Paul Ndombe venu de l'orchestre de Super Fiesta de Kikwit. Le groupe fait sensation à Kinshasa avec des morceaux comme « Mocrano », « *Pique-nique ya Nsele* », « Kashama Nkoy », etc. Rochereau se décide alors de porter haut le flambeau de la musique congolaise. Sa réussite est telle qu'il se produit à l'Olympia de Paris le 12 décembre 1970. On l'appelle désormais « le Seigneur Rochereau ». Il est le premier musicien de l'Afrique au Sud Sahara à s'y reproduire.

Deux après l'Olympia, un nouveau coup de théâtre : Ndombe et Atel plient bagages et montent l'AfricanJam. Ils sont rejoints par Sam Mangwana. Nous sommes en 1972. L'union de ce trio, avait-on soutenu dès le départ, n'est pas une décision délibérée et longuement mûrie. Ce qui a comme conséquence la dissolution. Sam Mangwana fait alors son entrée dans l'OK. Jazz. Ndombe change de formule en mettant sur pied un nouvel orchestre, « Makina Loka ». Mbumba dit Atel se retire définitivement de la scène musicale, et ce, après une tentative de suicide à cause d'une déception d'amour occasionnée par son divorce avec une journaliste de la radio et de la télévision congolaise. Mais, « Makina Loka » ne tiendra aussi que le temps d'un matin. Ndombe décide cette fois de tenter, à son tour, sa chance dans l'OK. Jazz de Luambo Makiadi. Ce dernier approuve sa candidature et l'adopte, malgré son appartenance à l'école rythmique de l'African Jazz. Le « fils adoptif » de Luambo s'impose par son travail et ses prestations récoltent un franc succès. Il y restera longtemps avant de se voir bouté dehors. Il renouera de nouveau avec son « frère aîné », Tabu Ley, dans l'African Fiesta, où son retour est salué comme celui d'un enfant prodige. Il sied de se demander comment le Seigneur Tabu Ley s'est tiré d'affaire pour se maintenir jusqu'au retour de Ndombe opetum qui rentre après plus de 14 ans d'absence de l'Afrisa. Il a tourné, en associant tour à tour à son groupe Dino Vangu, Papa Wemba et autres, Mbilia Bel, etc.

Il exile après d'une manière volontaire à l'étranger. Il revient au pays après la chute de l'ancien régime mobutiste. Il siège actuellement comme député dans l'Assemblée constituante, Parlement de Transition, instauré par le pouvoir du président Kabila en Août 2000, le vice gouverneur de la ville de Kinshasa.

L'African Jazz avait encore longtemps survécu. En 1963, Kallé fait appel à Mbombenga et à deux autres jeunes interprètes connus, à l'époque, sous le nom de scène de Roly et Alex. L'African Jazz, sous cette énième version, procurera de nouveau la joie à ses nombreux mélomanes, malgré la disparition de sa mélodie « magique et angélique » des années « *Mbombo wa Tshimbalanga* », « *Lipopo ya banganga* », (Kinshasa des initiés) « Lumumba », « *Semeki Semeki* », (Mon beau-frère ou ma belle soeur) marqueront encore les temps forts de cet orchestre avant sa fin en 1967, année où Jeannot Bombenga relance son « Vox Africa » et où les autres dissidents forment l'orchestre « Volca-Ni- Beto- Bâ ».

La chanson « *Lipopo ya banganga* » (Lipopo des initiés) constitue une œuvre majeure du dernier épisode de l'African-Jazz. L'œuvre dans laquelle Kallé s'est attaché à faire le constat de mille et une facettes d'une ville tentaculaire, maintes fois chantées par les poètes africains (musiciens, écrivains, peintres, cinéastes) qu'ils soient Wendo, Mundanda Franco, Rochereau, Mujos, Francis Bebey, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, Lomami Tshibamba. Le rythme, la mélodie et les paroles de cette chanson sont graves dans l'imaginaire des Kinois qui se souviennent de cette belle époque. Ce vieux succès occupe une place de choix dans le répertoire de la musique congolaise moderne. C'est un classique qui revient constamment au cours des soirées dansantes et autres fêtes des anciens.

Kallé aborde divers thèmes dans le poème, parmi lesquels celui de l'exode rural, de l'argent, de la femme, de l'inadaptation et celui du retour en milieu rural. « Le locuteur a quitté son village explique Tshonga Onyumbé attiré par la ville. Il avait entendu de Lipopo (Léopoldville). Il y débarque, trouve un emploi rémunérateur. Cependant, l'argent qu'il gagne chaque jour, c'est la fête. Il n'arrive pas à l'économiser, les besoins et les dépenses étant supérieurs au salaire. Les fêtes (manger, boire, s'habiller), c'est avec les femmes, de belles figures, mais combien exigeantes et rapaces » (Tshongo Onyumbé, ...337-349).

Texte en Lingala

O Kinshasa makambo (...)

Mboka komoko nkombo ebele

Kinshasa, Kin Malebo, Lipopo, Léoville.

O Kinshasa makambo

Mikolo nionso feti ne feti nasala boni

Ekomi ngai awa économie ekufi (...)

Bilongi oyo ndenge na ndenge natiya wapie

Natiya mwa lomoya pembeni

Ekobima ngai awa nakozonga welewele

Ekobima ngai awa nakozonga welewele

Chèque na ngai ko esila kala

Bipai nadebaka bakanga pointage kala

Mboka ko moko nkombo ebele

Kinshasa, Kin Malebo, Lipopo, Léoville

Nazonga natala bankoko bangai

Basukoli ngai ata na Lemba lemba

Na miso na ngai elingi se kotala bango.

Traduction française

O Kinshasa problématique (...)

Et la seule ville répond à beaucoup de noms.

Kinshasa, Kin Malebo, Lipopo, Léoville.

O Kinshasa problématique

Chaque jour, c'est la fête, que faire (...)

Arrivé ici, je n'ai plus d'économie (...)

Que ferrai-je de ces différentes figures

Ayant un peu économisé

Quand je sortirai, je rentrerai fauché.

Quand je sortirai, je rentrerai fauché.

Et mon chéquier est depuis longtemps sans provisions

Là où j'emprunte, on ne me fait plus de crédit.

Et la seule ville répond à beaucoup de noms

Kinshasa, Kin Malebo, Lipopo, Léoville.

Que je rentre voir mes grands-parents !

Qu'ils me lavent ne fut-ce qu'avec le Lemba lemba

Mes yeux ne veulent que regarder les femmes

Je me fourvoie.

En effet, Kinshasa a fait rêver et fait encore rêver. Etonnante ville dont le narcissisme, le culte du paraître et un certain exhibitionnisme sont en fait des antipodes contre les assauts et les hideurs de la misère matérielle. Ville fière sans arrogance, charmeuse sans racolage qui se livre sans se donner vraiment mais qui, lorsqu'elle se donne enfin dans l'ivresse, la musique, la violence ou la démence ensorcelle irrémédiablement le soupirant empressé [...]

Cette ville est toujours en soi une affaire à suivre. Chaque instant, chaque jour qui passent ne sont-ils pas de fragments de socio-drames, sinon des miracles ? Chaque passant qui court en sens inverse, en tout sens, sens dessus dessous, n'est-il pas une bombe qui roule et qui amasse d'autres bombes au passage ? (Yoka Lye Mudaba, ...).

Pour Edgar Morin, il serait vain de concevoir un équilibre et une stabilité là où il y a croissance et développement : les tendances, contre-tendances, antagonismes déséquilibrent, bloquent, embouteillent, stimulent et se traduisent par des désorganisations-réorganisations permanentes. Cela signifie qu'il serait erroné de penser que les fluctuations et les perturbations sont des phénomènes récents. La croissance des villes au XIX^e siècle, à travers laquelle s'est effectué le développement de la complexité sociale et individuelle, s'est traduite, au niveau populaire par des terribles contraintes, de répressions profondes, des incertitudes de vie et de survie (chômage), des agglomérats anormaux, des dérèglements multiples (délinquance, alcoolisme). [...]

Ainsi, à l'image de la ville tentaculaire succédait une image de la ville-lumière [...], comme lieu privilégié de la variété et de la richesse des expériences, du bien-être, de l'élévation du niveau de vie, du libre mouvement, de la libre opinion, des rencontres, des divertissements, des plaisirs (Morin Edgar, 1984 : 329). Après ce dernier épisode de l'African Jazz, Kallé, sans désespérer, part en exil volontaire. Il s'installe à Paris, où il fonde « African Team » avec Edouard Lutula (Edo Clary), Don Gonzalo, Manu Dibango, ancien artiste musicien de l'African Jazz des années 60, avant de tendre la perche à Jean Serge dit Essous, Mulamba Joseph (Mujos) et Jean Mounsi (Kwamy.)

De cet ensemble des œuvres musicales d'une qualité artistique fort appréciable parmi lesquelles « Miango », « Laurent fantôme », « Ma Vicky », « Débordement », « Disciplini K.D.L. », « Safari Muzuri », etc. Ainsi se termine la vie musicale de Kallé comme chef d'orchestre, car de retour au pays vers les années 1974, il est nommé Président du conseil d'administration de la SONECA (Société Nationale des Editeurs, compositeurs et Auteurs).

A vrai dire, cette nouvelle carrière tourne très court pour Kallé, car il a assuré une gestion peu transparente dans les affaires. A son éviction, il décide de repartir de nouveau en exil. Il élit encore domicile à Paris, où il vivra pendant plus de deux ans. Il revient au pays en 1979 et tente de ressusciter l'African Jazz avec le concours du tandem Armando et Apotre de l'orchestre « Grand orchestre de Malebo », mais le projet ne prend pas corps. Néanmoins, il réussit à organiser quelques soirées de gala à Kinshasa et même à Matadi, qui drainent toutes les fois une foule nombreuse de mélomanes.

Ce nouvel élan est interrompu à la suite du mauvais état de santé de Kallé que la mort emporte le 11 février 1983, à l'âge de 53 ans, dans une situation sociale misérable. Car « Kallé a mené une vie socio-familiale débridée (mariages, divorces, concubinage...) et une gestion désordonnée ». (Tshonga Onyumba,334). Le deuil est observé dans la résidence officielle de son oncle, le cardinal Joseph Albert Malula. Le pays perdait un symbole et la plus belle voix de la musique congolaise moderne. Ainsi, meurent souvent les génies-créateurs. Kallé est pleuré à travers tout Kinshasa en véritable prince de la musique congolaise moderne, les musiciens congolais de deux rives du fleuve lui rendent un hommage mérité, à juste titre. Car Kallé était pour eux le père de la musique moderne de deux pays voisins. Les hommages lui sont aussi rendus

partout, de par le monde, le plus spectaculaire est celui d'un orchestre des musiciens antillais qui s'étaient rendus à Kinshasa quelques années après sa mort, afin de se recueillir sur sa tombe.

Kallé précise Tshonga Onyumbé, s'est forgé une ligne de conduite dans sa carrière musicale. Il a été non seulement un grand chanteur, mais un grand arrangeur, et un excellent compositeur des chansons. Il a su couler et harmoniser les compositions des autres en leur donnant une forme artistique de qualité, en modifiant les paroles et en leur prêtant les sons qui convenaient [...]. Ainsi, dans la recherche de l'idéal artistique, Kallé est arrivé à la noblesse de l'art. Le peu qu'il a produit, il a profondément travaillé. Il a été toute sa vie à la quête de l'équilibre entre le réel et l'idéal. La perfection se trouve dans l'imaginaire, et lui, il vit dans le réel ou l'imperfection. Faut-il monter vers l'imaginaire dans ce monde imparfait et subir cette imperfection dans cette boue ?

La recherche du vrai dans l'harmonie, de la nature, le style et le ton dans les limites de la moralité, la recherche de l'universel furent également les préoccupations des classiques français en littérature. L'œuvre de Kallé, musique et textes refondent à ces canons classiques. Et le cardinal Malula l'avait heureusement souligné dans son homélie. « Il lègue au Zaïre (Congo), à l'Afrique et pourquoi pas au monde, un héritage que vous-mêmes, plus d'une fois, avez qualifié d'immortel : la musique africaine authentique. Les générations futures apprendront à travers ses œuvres dans le domaine qui était le sien, l'amour du bon (de la bonne musique), l'amour du beau (de la belle musique), l'amour du vrai (de la vraie musique) » (Tshonga Onyumbé,)

Kallé est devenu plus présent, mort que vivant, à travers ses œuvres. Il est né à Matadi le 16 Décembre 1930. Une semaine plus tard, ses parents descendent à Léopoldville. A l'âge de 8 ans, il entame ses études primaires à l'école Saint Joseph des Pères de Scheut et poursuit le cycle secondaire à l'Institut Saint Raphaël jusque dans la classe de 3^{ème} année moyenne. Nanti d'une formation de sténo-dactylo accompli, il travaille dans quelques firmes de la capitale. Mais la musique étant pour lui un penchant des plus sérieux, sa destinée, il abandonne le clavier pour la portée. C'est le début d'une carrière fructueuse. Ainsi, après la création de l'African Jazz en 1953, il suscite la vocation pour la carrière musicale auprès de la jeunesse de l'époque. Il est à la base de toutes les formations musicales de Léopoldville, de Brazzaville et de l'intérieur du pays dont O.K. Jazz, Circul Jazz, Maquina Loca, Bengouen-Band, Rock-à-Mambo, etc. Sa personne a une triple résonance à travers la cité, car qui dit Kabassele, dit un grand cœur, qui dit KalléJoph, veut dire la poésie chantée et qui dit Kallé parle sentiments. Un mythe est ainsi né autour du personnage de la jeune vedette. Kallé donne une nouvelle dimension à la culture kinoise de bars, c'est-à-dire l'ambiance.

Il introduit dans l'orchestre de l'African Jazz l'usage des tam-tams congolais. Son orchestre est vénéré grâce à la grande qualité des compositions exécutées. Mis à part les chansons d'amour fougueux, Kallé participe au mouvement de libération au Congo dans la chanson politique. Il prédit l'accession à l'indépendance des nations africaines dans les chansons « *Mpasi ya mokili* » et « *Mokili ngonga* »,

« Indépendance cha-cha », lancée le 20 février 1960, jour de clôture des travaux de la « Table ronde » de Bruxelles qui décidera du destin politique du Congo belge, renferme les paroles chargées d'un message de libération qui vont cristalliser l'espérance populaire autour d'un mot : *lipanda* qui veut dire « Liberté » ou indépendance. (Kolomoyi Kadima-Nzudi, s.d., 37).

Pour cette chanson, Kallé marchant dans la mêlée des fédéralistes, confédéralistes et unitaristes prêchant la concorde nationale. Il cite ainsi les noms de neuf grandes figures de la Table ronde. Il leur recommande l'entente et l'union.

Texte en lingala**Traduction française**

<i>Indépendance cha-cha Tozui e</i>	Nous avons l'indépendance
<i>O Kimfwanza cha-cha tuba kidi</i>	Nous avons l'indépendance
<i>O Table Ronde cha-cha bagagner o</i>	Ils ont gagné à la Table Ronde
<i>O dipenda cha-cha tozui e</i>	Et nous avons l'indépendance
<i>Asoreco na Abako</i>	L'Asoreco et l'Abako
<i>Bayokani moto moko</i>	Se sont compris comme un seul homme
<i>Na Conakat na Cartel</i>	La Conakat et le Cartel
<i>Balingani ne Front commun</i>	se sont ligués en un front commun
<i>Bolikango, Kasavubu</i>	Bolikangu, Kasavubu
<i>Mpe Lumumba na Kalonji</i>	Lumumba et Kalonji
<i>Bolya, Tshombe, Kamitatu</i>	Bolya, Tshombe, Kamitatu
<i>O Esanfu, Mbuta Kanza</i>	Esandja et l'honorable Kanza
<i>Na MNC na Ugeco</i>	Le MNC et l'Ugeco
<i>Abazi na PDC</i>	L'Abazi et le PDC
<i>Na PSA, African Jazz</i>	Le SPA et l'African Jazz
<i>Na Table Ronde mpe bagagner</i>	Ils ont gagné à la Table Ronde.

Il continue avec le même élan dans « *Bilombe ba gagné* » : les meilleurs ont gagné. Il côtoie le leader du Mouvement National Congolais, Patrice Emery Lumumba et rencontre dans sa tournée africaine en 1960 deux autres leaders charismatiques africains de l'époque, Modibo Keita qu'il immortalise le nom dans « *Matanga ya Modibo* » : le deuil de Modibo, et le guinéen Sekou Toure. Après son passage en Guinée, l'orchestre Bambeya Jazz, voit le jour sous l'influence de l'African Jazz. Kallé était à la fois un chanteur de charme et un nationaliste fort engagé, attitude pour laquelle il a eu maille à partir avec le pouvoir de la deuxième République. Plus tard, il chante « *Ebale ya Congo* », « *Le Fleuve Congo* », « *Carrefour Addis-Abeba* », œuvre qui immortalise la création de l'organisation de l'Unité africaine.

Le musicien congolais a chanté la politique par nationalisme et par le panafricanisme et aussi par obligation. De ce fait, la chanson politique explique soit, un programme politique, soit un événement politique ou encore développe une certaine idéologie politique ou encore loue un personnage, etc.

Le poète doit aussi sa renommée internationale à ses capacités exceptionnelles d'interprète fidèle de la chanson cubaine. Dans ce domaine, il a orchestré avec succès les chansons « *Bueno Valentino* », « *Lotita* », « *Kay-Kay* »... Il adapte aussi avec un lyrisme merveilleux des variétés françaises : timide sérénade, garde-moi la dernière danse, ma doudou, mon pauvre cœur, etc.

La mort de Kallé est aussi celle de l'African Jazz. Mais, certains disciples de cet artiste entretiennent encore d'une manière ou d'une autre la flamme du clan African Jazz. Parmi eux, nous avons parlé de Tabou Ley, mais il y a surtout une autre star. Il s'agit de Manu Dibango qui se trouve être aujourd'hui la plus grande star de la musique africaine moderne.

C'est en 1960 que Manu Dibango rencontre Kallé dans la capitale belge. Il anime alors les soirées avec son orchestre dans le célèbre cabaret aux « Anges Noirs ».

Manu Dibango est ainsi incorporé dans l'African Jazz. Il se produit deux ans durant dans cet orchestre où les vibrations sonores de son « saxo magique » se font entendre dans beaucoup de chansons de cette époque. Manu Dibango enregistre d'ailleurs ses premières chansons au sein de cet orchestre, nous nous souvenons encore de « Twist à Léo ». Manu Dibango explique cet épisode lui-même en ces termes : « En 1960, on discutait à Bruxelles, sous l'égide de l'ONU, des accords d'indépendance entre la Belgique et le Congo. Dans mon quartier de la Porte de Namur, j'ai vécu les tensions, le déchirement, qu'il y avait entre Blancs et Africains. J'ai découvert le prix que l'histoire fait payer aux hommes.

J'ai tout de même eu la chance d'être engagé comme chef d'orchestre aux « Anges Noirs », une boîte tout à fait branchée, tenue par un cap-verdier, que fréquentaient notamment les dirigeants du Zaïre nouveau-né. Pour la première fois, un orchestre africain, l'African Jazz, embarquera du « Zaïre » pour aller enregistrer en Europe. Son chef, le célèbre chanteur congolais, Joseph Kabasele, passera ses nuits aux « Anges Noirs ».

Tout Bruxelles, toute l'Afrique danseront alors sous « Indépendance cha-cha », le tube qu'il avait créé au moment où le Zaïre accédait à l'indépendance ». C'est à cette occasion que Manu Dibango découvre la musique africaine moderne. A ce sujet, il déclare que sa rencontre avec Kabasele, le chef Zaïrois, allait déclencher une heureuse suite d'événements. Il appréciait le jeu de mon sax, il m'avait invité à faire avec lui des enregistrements de musique congolaise. Les disques que nous avons faits ensemble ont eu un immense succès : en 1961, le premier que j'ai fait avec le piano. Il n'y avait pas de pianiste dans l'African Jazz, plus énormément au Zaïre. Ce pays était le principal marché de la musique noire en Afrique grâce au puissant émetteur radio que les Belges avaient installé là-bas. Tout le monde, en Afrique, était à l'écoute de la Radio Kinshasa, qui diffusait jusqu'à trois heures du matin. J'ai commencé à composer au Zaïre, puis vers le milieu des années 1960, j'ai retrouvé le Cameroun. (Manu Dibango, 1991 : 6)

En 1963, écrit Mulimbi Zaina, Manu Dibango retourne dans son pays, avec l'idée de créer des « boîtes » à Douala et à Yaoundé. Mais, son rêve camerounais ne se réalise pas : incompréhension, manque de préparation, malentendu. Au bout de deux ans, Manu Dibango rentre en France. Cette fois avec toute sa famille. (Mulimbi Zaina, 1974 : 58). Je suis revenu au Cameroun précise Manu Dibango, douze ans après l'avoir quitté. Je désirais vraiment réintégrer ma société d'origine.

Mais, j'avais vécu dans une autre société, avec d'autres règles ; rentrer dans son pays après en avoir été éloigné si longtemps, c'est difficile. (Manu Dibango,6).

Nous nous rappelons de mémoire, il y a bien des années, que c'est au cours de ce séjour au pays natal que Manu Dibango compose de nombreuses chansons parmi lesquelles « Un soir au village », qui demeure jusqu'à ce jour un tube de grande valeur artistique, bien que sa consécration internationale viendra de la chanson miracle « Soul Makossa ». Le secret de sa brillante réussite réside dans ce qu'il déclare lui-même, à savoir qu'« un musicien ne peut jamais rester sans conscience professionnelle. Le don n'exclut pas le travail ». (Cardinal Poupard, 1997 :10). Pierre Henri Simon, l'un de grands penseurs de notre temps, n'a-t-il pas souligné qu'il existe dans l'homme un système de valeurs. Il exige de l'homme une volonté de dépassement pour obtenir plus de conscience, de liberté et d'amour (Mulimbi Zaina, art.,.58). En effet, la véritable culture déclare le Saint Père, est avant tout un appel qui résonne au plus profond de la conscience et qui oblige la personne à s'améliorer elle-même pour améliorer la société (Jean Paul I, 1997 :.4). C'est à ce prix que l'artiste Manu Dibango redore le blason de l'African Jazz et honore par ricochet l'Afrique noire et la mémoire du grand Kallé, au-delà de sa dernière demeure.

Parmi les autres vedettes qui ont marqué de leurs empreintes musicales l'Ecole de l'African Jazz, il y a Jeannot Bombenga, fondateur de l'orchestre Voix-Africa. Cet auteur-compositeur de nature mélancolique est un talent de grande valeur. Issu d'une famille aisée sans être riche, il n'aurait pas eu de peines à poursuivre ses études. S'il n'avait pas préféré sa vocation musicale, il aurait été capitaine d'un des bateaux qui sillonnent le fleuve Congo. Mais il avait lâché la barre pour le micro et il influe dans sa musique les accents nostalgiques de ceux qui vivent sur l'eau ().

Il est né le 8 décembre 1934 à Wenga dans la province de l'Equateur. Il avait fait ses études primaires à Kinshasa et à l'école moyenne de Mbandaka. Après, il est engagé à l'OTRACO (Office des Transports coloniaux, aujourd'hui ONATRA (Office National des Transports). Comme batelier tout tonnage. Un jour, à la suite d'une mission à Staleyville (Kisangani), le célèbre orchestre African Jazz, avait pris place à bord de son bateau.

Il profite de l'occasion et décide de composer une chanson qu'il propose à Kallé. Ce dernier l'approuve et la fait exécuter par l'African Jazz. De fil en aiguille, les relations s'établissent entre lui et Kallé. Il brûle d'envie d'embrasser la carrière musicale. Il débute dans l'orchestre « Jazz African » de Lutula Edouard dit Edo Clary. Tabou Ley alors Pascal Tabou y faisait partie de cette petite formation. C'était vers la fin de l'année 1958. Il signe plusieurs chansons dont « Léonie Maman Moke », « Amina Kolosabe », « Amba, Bruno Valentina, etc. Fort de ses ambitions personnelles de diriger un orchestre de danse, il quitte et crée l'orchestre « Vox Africa » première formule en 1960. Aussitôt après, ils entament une tournée promotionnelle à l'Est du pays ainsi que dans les pays voisins. Ils se produisent à Bukavu, Kindu, Goma, Bujumbura, Kampala. Puis il s'installe à Bukavu. Ainsi, en 1963, quand l'African Jazz éclate, il est rejoint par Kallé afin de relancer l'African Jazz, nouvelle formule. Entre Avril 1964 et juin 1967, Bombenga chante avec Kallé dans l'African Jazz et compose des chansons restées célèbres dans le répertoire de la musique congolaise

moderne. Les mélomanes se souviennent de *Mobali ya Ngelele*, (*un homme desargenté*), *Ilunga Zéphirine*, *Mbombo wa Tshimbalanga*. Il est porté au triomphe. Il est très flatté et se sépare de Kallé le 3 juin 1967 et relance Vox africa. Il est rejoint par son Mangwana. Il remporte au mois d'Août 1967 avec son orchestre le deuxième prix du concours national de la chanson avec « Congo nouveau, Afrique nouvelle ». Il connaît une évolution ascendante jusqu'en 1971, car le rythme de « Vox Africa » est la continuité du rythme doux de l'African Jazz à la fois mélancolique, satirique et lyrique ; et puis Bombenga traverse le désert et descend jusqu'aux enfers. Il réapparaît au début des années 1987-1988 avec quelques chansons enregistrées en solo dont le succès fut palpable durant une courte durée.

Depuis lors, il a quitté la scène active et intervint de façon sporadique comme dans l'exécution de « Franc Congolais » et « *Tokokufa pona Congo* », (*Mourons pour le Congo*). Il vit à Kinshasa, il a 70 ans. Mais, sa musique est encore présente dans les ondes et son nom occupe une place de choix dans l'Ecole African Jazz.

Les grands maquisards sont parmi les derniers rejetons du courant musical dit African Jazz. Ils ont fait résonner leurs voix avec de beaux timbres doux et des volumes sonores impressionnants. L'histoire de leur légende remonte en 1968, lorsque Sam Mangwana et Guvano, « Mwana ya Vangu » créent un ensemble dénommé : « Festival des Maquisards ». Le succès ne se fait pas attendre. Partout sur leur passage. C'est le triomphe. Ils chantent Assana, Ticket ebunga, Marcelina, Coco, etc.

Le groupe a réussi à s'imposer une réputation à travers le pays et en dehors des frontières nationales. Mais à cause de l'orgueil et de l'égoïsme caractérisés dans le comportement de deux leaders : Sam et Guvano, l'orchestre éclate le 2 juillet 1969. Ainsi du « Festival des Maquisards » naissent le Festival de Sam et Guvano d'une part et d'autre part le Festival de Michelino, Daliens, Lokombé auxquels viennent s'ajouter Diana, Kiese et prêt. Ils s'organisent, mais ils rencontrent beaucoup de difficultés de parcours faute de mécènes sérieux. Une deuxième scission intervenue, c'est ainsi que voit le jour « Grands maquisards » le samedi 10 octobre 1970 à la grande place vis-à-vis avec Ntesa dit Daliens et Camille Lokombe comme animateurs principaux. Ils ont vite été couverts de gloire et inondent le marché de la chanson avec un répertoire très varié, composé des œuvres telles que « *Tokosenga na Nzambe* », (nous invoquons le Seigneur) « Dellya », « *Obotama mobali* » (résiste en tant qu'homme), « *Ndima pasi* » (Accepte la souffrance), « Sonia » puis Essessé, « *Biki* », « Maria Mboka ». La consécration est grande. Le talent et l'originalité justifient leur succès. Après leurs échos dans toute la capitale, ils vont à la conquête de Lubumbashi, Brazzaville, Pointe Noire, Libreville, etc. à dire vrai, le succès avait atteint son apogée. Daliens est vénéré. Il pêche par l'orgueil, puis il est lâché par les siens. Les Grands Maquisards disparaissent en octobre 1973. Lokombe, Mandgeku et compagnie intègrent l'orchestre Kossa-Kossa, laissant Ntesa seul avec son cousin Kiese Diambu avec l'appui de l'écurie Ve-Ve, ils maintiennent « Les Grands Maquisards » avec les titres comme « Confessions », Papa Tshikala.

Après, comme Ndombe Opetum, Mavatiku, Lokombe, Kiambu Kuta, Papa Noël Nidule, Sam

Mangwana, Ntesa Nzitani alias Danliet faute de ne plus maintenir la tradition du style African Jazz dont ils sont tous issus, ils vont tous poursuivre leur carrière musicale dans l'OK Jazz de Luambo Makiadi, malgré la divergence de tendance de ces deux Ecoles de musique. Mais ils s'adaptent dans ce style.

Deux autres orchestres étaient issus de l'Ecole African Jazz au début des années 1970, il s'agit de « Continental ». Il avait recueilli les suffrages des amateurs de la bonne musique, mais « Continental » n'avait pas un style propre, car il produisit le rythme de l'Afrisa de Rochereau, Soum Djoum était son fond sonore.

Le deuxième est le Grand orchestre Malebo, composé essentiellement des transfuges de l'African Soul, eux-mêmes dissidents de l'African Fiesta Sukisa. C'est sous la direction artistique du saxophoniste Samou Bakula dit Armando que le Grand Orchestre Malebo affronte les mélomanes Kinois au mois de janvier 1970 au bar Mingiedi dans la commune de Kasa-vubu. Dans l'ensemble, le Grand orchestre Malebo avait conquis peu après le public, mais faute d'un cachet original, il devient vite un orchestre d'interprétation des vieux succès de l'African Jazz avant de disparaître de la scène quelques années plus tard. Aujourd'hui, ce rôle revient à l'African Ambiance, un orchestre des loisirs, composé des anciens musiciens de l'école African Jazz.

1.3.2 O.K. Jazz

Les origines lointaines de l'O.K. Jazz se situent dans les studios d'enregistrement des éditions Loningisa où Luambo Makiadi, alors François Luambo, entre pour la première fois en 1955. Il bénéficie dans ce milieu de l'encadrement artistique de Bowane qui découvre le talent de ce jeune homme de dix-sept ans. Bowane l'encourage à persévérer dans l'art musical. Ayant rencontré Paul Ebengo (dit Dewayoh), son voisin de quartier, Luambo renforce ses relations avec lui. C'est ainsi que, à l'initiative de Paul Ebengo, ils montent une formation musicale de danse, Congo-Jazz. Il raconte lui-même les débuts de sa carrière artistique : « Si je vous raconte comment je suis devenu musicien, dit-il, vous en crèverez de rire. Je suis né un certain 6 juillet 1938.

- Je suis un cancer. Je fais mes études primaires à Kinshasa. J'avais énormément de difficultés pour pouvoir terminer mes études. Ce qui est symptomatique dans ma jeunesse. J'éprouvais beaucoup d'admiration pour ceux qui faisaient la musique. Petit à petit, j'ai commencé à avoir un goût sûr de la musique. C'est avec Dewayon que vous connaissez d'ailleurs que je parvenais à la maîtrise de ma guitare. J'avais profité également des leçons du citoyen Lua Mbasi à l'époque compositeur aux éditions « Ngoma ». Quelques temps après, je suis engagé au studio artistique Loningisa de Papa Dimitri où je rencontre le citoyen Bowane qui m'aide à me lancer dans plusieurs milieux artistiques kinois. Et avec Dewayon, on avait mis sur pied un orchestre de danse : « Congo Jazz ». Puis l'orchestre organisera une tournée à Luanda, tournée à laquelle je ne faisais pas partie puisque je me trouvais à Moerbeke. Dès mon retour à Kinshasa, Rossignol, De la lune, Essous, Pandy et moi-même, formons une autre formation

musicale. On se produisait très souvent chez O.K. Bar. Notre orchestre s'appellera : "O.K. Jazz". En 1956, notre orchestre a lancé plusieurs chansons parmi lesquelles : *Bolingo wa ngai Béatrice*, *Anne Mabele ya ngoya*, *Marie catho*, etc. C'était alors le délire. C'est à partir de ces succès que je commencerai ma vraie carrière artistique" (Mualabu Mussamba, 1972 :38). L'O.K. Jazz est surnommé l'orchestre des jeunes filles. Il compte en son sein beaucoup de jeunes compositeurs qui inondent le marché de la chanson. Les fanatiques de l'O.K. Jazz se recrutent parmi les jeunes filles et jeunes gens, membres de différentes mutuelles d'élégance et de danse, de groupes de référence en vogue à l'époque à Léopoldville : Bana Age, Bana mode, Bana Florette, Bana O.K., etc. Kallé et son African Jazz prennent peur. Aussi Kallé se met-il à "courtiser" Essous. Ce dernier est vite flatté et lâche l'O.K. Jazz. C'est la première défection. Sans se décourager, Franco réorganise le groupe avec Lubelo avant d'être rejoint définitivement par Vicky Longomba. Les craintes sont dissipées et l'O.K. Jazz impose son style et sa marque dans l'univers de la musique congolaise.

Mais, à la suite des événements du 4 janvier 1959, Edo Nganga et Daniel Lubelo dit De la lune, rentrent à Brazzaville. Mais Edo et De la lune ne feront pas longtemps là-bas et ils reviendront dans l'O.K. Jazz. En 1961, avec Mujos comme ténor et Edo à la deuxième voix, l'O.K. Jazz fera la pluie et le beau temps avec la série de chansons telles que "Yebo", "Liwa ya Wetch", "Lopango ya bana na ngai", "Jalousie ya nini", "Tele Mujos", "Miguel Canta".

L'O.K. Jazz continue ainsi son évolution normale vers des horizons meilleurs et atteint sa vitesse de croisière après le cap de 1960 avec des chansons telles que "*Ngai Marie nzoto ebeba*", "*Quatre boutons*", "*Bolingo ya bougie*", "*Mivais témoins*", "*Dis, Tontons*", etc. De toute façon, l'O.K. Jazz amorce un tournant spectaculaire au cours de cette première décennie de l'indépendance.

Par ailleurs, le départ de Nganga Edo, Daniel Lubelo, Essous Jean-Serge et Nkuka Célestin, transfuges, cette fois-ci de "Rock-à-Mambo" permet à ces quatre vedettes de la chanson de mettre sur pied les structures de l'orchestre Bantous-Jazz, à Brazzaville.

Longomba Vicky réintègre l'O.K. Jazz en 1962, après son passage dans l'African Jazz en 1960 et son échec de mener à bon port l'orchestre Négro-succès qu'il avait monté avec Léon Bombolo, alias Bolhen. Avec ce retour de Vicky, Mujos s'en ira dans l'African Jazz d'où il passera à Brazzaville dans les Bantous de la Capitale, via l'African Fiesta. Il revient à l'O.K. Jazz en 1965, il y trouve Michel Boyibanda, Congolais de Brazzaville. Mais l'accueil lui réservé par Franco, provoque le mécontentement de Kwamy qui s'en ira dans l'African-Fiesta. Curieusement après une année, Mujos, Nkwamy et Brazzos avec la complicité de Denis Ilosono, dit Denis Mosolo créent l'orchestre Révolution avec un début fort prometteur, mais hélas! L'aventure tourne en rond au cours de la même année, c'est-à-dire 1966. C'est le moment que Youlou Mabiala choisit pour entrer dans l'O.K. Jazz. C'est une entrée en force. Il est bercé dans l'O.K.

Jazz. Ainsi deux ans après, 1968 Verckys quitte pour former l'orchestre Vévé et Vicky quitte définitivement l'O.K. Jazz en 1970 et monte Lovy du Zaïre.

On s'aperçoit cependant que tous ces va-et-vient ne brisent en rien le rythme et l'orchestration envoûtante de l'O.K. Jazz, contrairement à ce qui était arrivé à l'African Jazz. En effet, Franco incarne en définitive la musique de l'orchestre. De tous les orchestres issus de style O.K. Jazz comme Révolution, Vévé, Somo-somo, Lovy du Zaïre, Sosoliso aucun n'a pu ni égaler ni inquiéter Luambo Makiadi. Ils connaîtront presque tous une existence éphémère.

C'est dire que la dimension rythmique imprimée par Luambo Makiadi à l'O.K. Jazz est imperméable aux influences extérieures. L'intégration dans l'O.K. Jazz de Mangwana, Ndombe, Ntesa, Kiambukuta et Lokombe, tous chanteurs-compositeurs façonnés à l'école de Kallé, n'a nullement influencé le style de l'O.K. Jazz.

En effet, à l'opposée de l'African Jazz, l'O.K. Jazz avait gardé dans l'exécution de toutes les chansons la partie "Sebene" du rythme fougueux et saccadé, issue du folklore congolais, c'est-à-dire la partie dite "chauffée" ou "les paroles cèdent la place au rythme et où les cavaliers sont censés se séparer et se déchaînent à l'envie et entrent dans une transe collective". Cette donnée culturelle confère à la musique de l'O.K. Jazz son caractère populaire. Franco a vulgarisé l'art musical dans son école. La raison pour laquelle sa guitare est demeurée très contagieuse auprès d'un bon nombre de solistes de la jeune génération, d'où le mérite de son nom de Grand Maître et de sorcier de la guitare. "Ici prime l'explosion des forces dionysiaques qui se rebellent au domptage. Mais aussi une simplicité extrême qui fait justement la beauté de ce rythme. Il s'est d'ailleurs avéré que la plupart des solos de Luambo Makiadi sont d'une simplicité extrême. Mais quant à les concevoir, cela ne paraît pas donner à tout le monde et c'est là ce qui fait le génie de cet artiste. Dans le souci d'innover, il donne une nouvelle formule à son rythme qui devient original au milieu des années 70. Le système se présente comme suit : l'instrument de base, c'est-à-dire la guitare, voit s'introduire une nouveauté : 2 solos indépendants qui ne communiquent que par l'harmonie du rythme, 2 autres, le mi-solo et l'accompagnement ont la grande tâche de jouer les conciliations et enfin une basse qui cherche constamment où donner la tête. Dans le système vocal, tous les chanteurs s'exécutent simultanément comme dans une chorale. Le dialogue est développé de plus en plus et le mouvement chorégraphique garde son unité dans la diversité, tandis que du côté cuivre, 3 saxophones, 4 trompettes et 4 trombones s'exécutent également dans un mouvement d'ensemble. Le mérite de l'école de l'O.K. Jazz est d'avoir évolué, en restant dans la trajectoire, c'est-à-dire que la base du rythme est restée sa ligne maîtresse, tandis qu'ont été introduits quelques aménagements qui tiennent aux particularités des orchestres principalement dans les voix, les cuivres et les instruments à percussion" (Mpembele N.M. et Sidombasi Mavatiku, 1976 :18-20). Ceci suivant la formule consacrée des musiciens de l'O.K. Jazz selon laquelle l'O.K. Jazz joue la musique de Luambo et Luambo joue la musique de l'O.K. Jazz".

A vrai dire, Luambo Makiadi apparaît de plus en plus comme un "phénomène" dans le monde de l'art musical congolais. Il édifie un trésor énorme dans ce domaine. Son cas constitue l'une des plus brillantes réussites individuelles dans la pratique de la musique dans notre pays. Aucun musicien avant lui, au Congo, n'avait atteint sa performance. En effet, il est le premier au Congo à avoir réussi à structurer un orchestre de danse, comme il a su le faire avec l'O.K. Jazz pendant plus d'un quart de siècle. Aussi, la personnalité de Luambo Makiadi force-t-elle l'admiration et le respect de plus d'un Congolais tant qu'il a été un véritable génie créateur.

Franco meurt le 12 octobre 1989 à la clinique universitaire de Namur en Belgique des suites d'une longue et pénible maladie. L'avènement avait fait le scoop des mass média du monde entier, ce qui justifie amplement l'importance, la grandeur et la dimension internationale qu'avait acquise cet artiste musicien. Au pays, Luambo Makiadi a eu droit aux obsèques nationales et à la décoration de commandeur de l'ordre National du Léopard à titre posthume. C'était la plus haute distinction du régime de Mobutu. Les personnalités nationales de premier plan et étrangères de haut rang l'avaient conduit à sa dernière demeure au cimetière de la Gombe à Kinshasa.

Comme nous avons eu à le souligner plus haut, Luambo Makiadi dit Franco reste un des plus grands chanteurs –compositeurs- solistes dans l'évolution de la musique congolaise moderne. Pour Sylvain Bemba, il est indestructible, inamovible, il défie victorieusement le temps et les modes. (Kolomoyi Kadima-Nzudi, s.d.,p. 42).

C'est le monstre sacré de la chanson congolaise. Il taquine la Muse dès la naissance de l'O.K. Jazz en 1956 aux Editions "Loningisa" avec Bolingo ya ngai Béatrice) Béatrice mon amour, Majos, Marie-Josée mon amour. Et son collègue Edo Nganga compose l'une des plus belles mélodies de cette époque, Aimée wa Bolingo, Aimée mon amour. Et plus tard, Kwamu avec Bolingo ya bougie, l'amour forcé, tandis que Vicky Longomba compose l'une de belles poésies musicales de cette école ainsi que de sa carrière, "dit Tonton". Quant à Luambo, il revient sur le même thème, mais sur un ton polémique gravé dans "Ngai Marie Nzoto ebeba", "Quatre boutons", "Mamou", Mario, etc. Il instaure le dialogue dans la chanson congolaise. Par ce style Luambo a compris que l'amour est ce souffle magique qui invite deux êtres relativement éloignés au dialogue. Il opte pour le traitement bipolaire où le discours est nourri par les interventions de deux sujets. Cette technique consacre le succès de Mamou, de Mario et de "*Faute ya commerçant*" où Luambo alterne avec Madilu pour les deux premiers titres et avec Mangwana pour le dernier titre. Ce traitement dynamique est aussi à l'ordre du jour dans ses chroniques sociales, il étale ses talents de polémiste averti. Il faut écouter Tonga, l'aiguille, très impoli, Falanswa (Liser François), Mpaka Lowi, chérie Bondowe, Liberté, Jackie, Hélène, "Sous alimentations sexuelle".

D'ailleurs, à cause de ces trois dernières compositions, il lui avait été reproché d'avoir joué en public des chansons qualifiées d'obscène par les autorités judiciaires. Il avait été condamné à six mois de prison et

écroué à la prison centrale de Makala à Kinshasa. Mais, quelques mois auparavant, cette situation avait été dénoncée par la presse congolaise de l'époque sous la plume d'un certain Lukuni Ngonga en ces termes : depuis un moment, de mauvais garçons sont en train d'instaurer à Kinshasa une sorte de « voyoucratie » musicale. Et Luambo Makiadi n'est pas le moindre élément de la confrérie. Le patron de l'O.K. Jazz a cessé de respecter les distinctions honorifiques dont il a été gratifié. Il foule aux pieds les lois de la décence sans être inquiet. Certes, certaines chansons de Luambo comme celles de ses pairs traduisent les réalités d'une certaine société zaïroise, leur société. Mais, au lieu de dénoncer les mauvaises habitudes, les égarements qu'ils observent, au lieu de proposer de nouvelles valeurs, les musiciens de l'O.K. Jazz préfèrent exalter les défauts et les travers de certains de leurs contemporains (Lukuni Ngonga, 1976 : 45).

C'est dire que sur le plan du traitement thématique, Luambo Makiadi est essentiellement un chroniqueur social de bon et de mauvais goût. Il conseille et dénonce les hommes et les femmes dans la vie conjugale, professionnelle, bref dans leur vie sociale. Il glorifie les hommes politiques tout comme il les taquine et met souvent à nu leur comportement nuisible à la paix et à la justice sociale. En gros, son œuvre est dialectiquement de nature dérangeante, embarrassante, gênante et déconcertante ».

Tshonga Onyumbé souligne que Luambo Makiadi a grandi dans la rue. Le Congolais vis de fait dans la rue, à l'extérieur justement. Celle-ci constitue pour lui la place publique. Toute sa vie, Franco s'en est pris à la rue pour l'avoir connue. La rue, ce sont les bars, les bistrotts, les querelles au quartier, les commérages, les rumeurs diverses... Les difficultés et les joies qu'elle offre. Ces contradictions et ces turpitudes ressortent dans ces compositions « Quatre boutons », « Où est le sérieux », « Mario », « c'est dur la vie », (...). La fonction d'éduquer la société lui tenait à cœur. Eduquer la société à tout prix, en la choquant même, en la scandalisant parfois. Franco a mis sa popularité au service de la communication sociale. Il a mis sa célébrité au service de différentes causes. Les problèmes sociaux et politiques, l'unité nationale, les amis du Congo. (Tshonga Onyumbé, 1998 : 205-207). C'est comme le disait un critique au cours d'un échange des propos, « Si la musique de l'école de Luambo est déjà mûre et sérieuse, Luambo par contre est mûr mais pas encore sérieux ». Abordant dans le même sens, Mpaka Ilombe confirme que Luambo Makiadi a été chroniqueur de grand talent certes, mais sans discernement dans le choix des thèmes et la technique élaborée pour présenter ses œuvres. Son génie lui fait attendre tout de même une certaine harmonie. (Tshonga Onyumbé, 1998 : 205-207).

Il est donc convenu de souligner que Luambo Makiadi a chanté tout le monde ainsi que tous les aspects de la vie sociale. Il précise lui-même que « ce sont des choses que je vois et j'entends » (Cfr la chanson « Lettre de Monsieur le P.D.G. »). Ainsi, déjà, aux premières années de l'indépendance, il s'est attaqué à certains membres de la nouvelle bourgeoisie qui peu avant cet événement ont mené une existence sociale semblable à bon nombre d'Africains lettrés, c'est-à-dire ils habitaient tous la cité indigène et tous

avaient d'abord commencé à rouler à vélo avant de conduire la voiture ou de se faire conduire à la suite de l'ascension aux fonctions politiques. Ainsi, par manque de modestie, certains membres de cette nouvelle bourgeoisie s'étaient mis à se moquer des cyclistes. Et Luambo Makiadi de les interpeller : « Si aujourd'hui vous voulez en voiture, ce n'est pas une raison d'oublier le vieux vélo que l'on avait. Par cette satire Tshonga Onyumbé écrit dans son analyse que certaines personnes ont cru voir dans cette chanson une réplique ou riposte contre les nouveaux riches et les parvenus. La rumeur a cru même reconnaître en cet homme anonyme et important une haute personnalité politique de l'époque. (Tshonga Onyumbé, 1998 :210). Référons-nous à quelques extraits de cette chanson satirique.

« Nani apedalaki te » (1962)

Ngainasengi yo voiture te

Mpo lelo yo okoma nde moto monene

Kanisa Kimbambala ya vélo ozalaki na yango

Lelo yo ofinga biso bato ya vélo

Traduction française

Je ne t'ai pas demandé une voiture

Parce que tu es devenu un homme important

Songe au vieux vélo que tu possédais

Aujourd'hui tu nous injuriez nous les cyclistes.

La chanson la plus percutante dans le domaine est certes Mario, c'est-à-dire la pratique généralement répandue dans les centres urbains désignant les jeunes garçons qui vivent aux dépens de dames afin d'assouvir les appétits insatiables de ces dernières en dehors d'amants attirés, souvent très peu performants. Ils sont ainsi entretenus, vêtus et nourris par ces maîtresses souvent plus âgées.

D'autres femmes libres, mais riches en quête du statut de mariée vont ainsi héberger les jeunes garçons sans ressources. Ces derniers remplissent à la fois le rôle de gardes du corps, garçons de course et enfin celui d'amants vigoureux. En compensation, dans le cas que chante Luambo, Mario jouissait des richesses de cette dernière et de l'estime des gens qui d'ailleurs l'appelaient « monsieur ». Dibwe dia Mwembu explique dans son analyse critique que c'était un mariage éphémère, car la maîtresse pourrait se débarrasser de son « mari », Mario quand elle voulait, surtout lorsque le plaisir sexuel devenait monotone et qu'elle aspirait à en goûter ailleurs ou lorsque son mari, Mario abusait de son hospitalité. La jalousie pouvait pousser à battre sa maîtresse, à casser ses biens. Cela amenait la femme à se débarrasser de son partenaire qu'elle avait pourtant élevé au rang des gens crédibles et respectés (...). C'est le cas dont parle le grand artiste musicien, Luambo Makiadi dans la chanson intitulée Mario. C'est-à-dire dans cette chanson, la femme se plaint du comportement de

Mario qui la bat, la maltraite.

Elle est fatiguée et souhaite le départ de ce jeune malgré le plaisir sexuel qu'il lui apporte. (Dibwe dia Mwembu, 19... :136-137). A plus dix ans d'intervalle de même thème avait été chanté par Tabu Ley à travers la chanson « *Mongali* », c'est-à-dire le jeu de cache-cache, du fait que Mongali était découvert en dessous du lit par l'amant attiré. Qu'il soit Mongali ou mario, la pratique est très ancienne dans les milieux urbains. C'est l'éternelle affaire de Don Juan bien décrite par l'écrivain français Corneille.

Mario

Lelo makambo, lobi makambo

Nalembi ee, lelo bitumba, lobi

Koswana, nalembi ee, Nabo

Kobebisa nzoto na manzaka,

na lembi ee. Mario, na lembi ee

Kende nayo, ba bailler yo, o

Mario ee

Bafamille ya Mario bakanisaka

Mario apesaka nga mosolo.

Nzoka nga moto napakoloko,

naleisaka, nalatisaka ye. Mario

na bailler yo ee, ozongi lisusu na

Lembi ee, abandi kobeta nga, na

Bailler ee – Kende na lembi ee

Traduction française

Aujourd'hui des problèmes, demain des problèmes,

Je suis fatiguée eh, aujourd'hui des bagarres,

Demain des querelles, je suis fatiguée eh.

Je refuse de gâcher mon corps avec des ongles,

Je suis fatiguée, eh Mario, je suis fatiguée, eh

Va-t-en, je suis fatiguée de toi, oh Mario.

La famille de Mario croit que Mario me donne l'argent

Mais, c'est pourtant moi qui lui donne le lait de beauté,

Qui le nourrit, le vêtit, Mario, je suis fatiguée de toi, eh

Tu es rentré de nouveau, je suis fatiguée, eh,

Tu commences à me frapper, je suis fatiguée de toi,

Eh, va-t-en je suis fatiguée, eh.

L'analyse de ces deux chansons de Luambo Makiadi prouve à suffisance que le poète ne cherche pas à peaufiner son style afin de le rendre agréable et doux aux oreilles des auditeurs. C'est dire que le style, c'est l'homme. Partant de ce qui précède l'abbé Ntoto a eu des mots justes dans son homélie, s'adressant à l'illustre disparu, fera remarquer justement : « qu'il me plaît de rappeler sur ton sujet que tu ne dérangeais pas, tu interpellais plutôt ». ceci se justifie du fait que Luambo n'était ni philosophe, ni théoricien de l'art et encore moins poète classique. Il a seulement collectionné les temps forts de ses expériences personnelles et de celles des autres en société et ils les a rendues par les sons et par les paroles.

Mais, Franco savait aussi faire pleurer par la chanson. Il était l'homme des angoisses et des nostalgies. Il imprime entre autres ces sentiments dans « Kinsiona », véritable oraison funèbre, dédié à la mémoire de son jeune frère, Siongo Bavon, dit Bavon Marie-Marie, mort accidentellement le 5 Août 1970. Comme souligne Mulimbi Zaina, on s'agite d'émotion quand on écoute « Kinsiona ». Et comme le rythme des tam-tams ne faillit jamais, on se sent comme enveloppé de frissons envoûtants. Kinsiona est à la fois une initiation, un exorcisme, une incantation, une quête de protection et de mysticisme. C'est un peu tout cela, œuvre inspirée, bouleversante et, par-dessus, magique, qui nous révèle la fascination irrésistible de nos coutumes, à travers une interprétation d'une authenticité éblouissante. Après l'audition de cette chanson, on se laisse aller pour qualifier Luambo Makiadi de sacré personnage qui a des choses à dire et qui les dit bien avec une conviction profonde ... J'aime « Soul Makosa » de Manu Dibango, je préfère « Kinsiona », parce que cette chanson possède un style original, aux sonorités à la fois dépouillées et intenses. J'ai encore la mélodie dans le creux de l'oreille. Une envie chaude de chanter me gonfle la gorge. Mais, je ne sais pas pourquoi, au lieu de cela, je pleure. (Mulimbi Zaina, 1974 : 51).

En effet, Luambo Makiadi savait aussi toucher les âmes sensibles à des occasions, mais il a le plus chanté dans l'amour. Il se justifie lui-même sur la prédominance du thème de l'amour. La femme, affirme Luambo, c'est le mystère même. En la femme, il y a autant de vertus que de vices. Que d'hommes se laissent facilement tromper par leurs femmes, que d'ennuis, d'empoisonnements, de suicides, de meurtres, de bagarres auxquels sont liés les noms de femmes. On chante l'amour soit dans le but de dénoncer certaines extravagances des femmes, soit pour des buts commerciaux, car on a souvent constaté que la vente des disques marche bien quand la chanson a pour thème : « amour ». (Franco interview avec Victor Kabasunga, 1970 :.....).

Lutumba, l'héritier présumé de Luambo Makiadi n'a pas pu pérenniser le style de l'O.K. Jazz dans l'unité de l'orchestre. Car il y a eu scission en février 1994. Lutumba avait monté avec les autres musiciens l'orchestre « Bana O.K. ». A vrai dire, cet ensemble ne connaît pas une production abondante sur le marché du disque congolais.

Quant à la majorité de leurs interprétations, elles se caractérisent par le même rythme, même harmonie, presque même mélodie, c'est-à-dire l'orchestre manque un soliste de talent, capable de créer de

nouvelles partitions à la manière de Luambo Makiadi. Ainsi faute de ce créateur, on fait souvent recours aux anciennes partitions de Luambo Makiadi de la fin des années 1950 et du début des années 1960. En tout cas, si Lutumba veut aller de l'avant, il doit rajeunir son groupe, à la manière du Grand Maître qui savait recruter les jeunes talents afin de donner force et vie dans « l'attaque chant » de l'O.K. Jazz ainsi que dans le style dur, hystérique et légendaire où chaque nouveau morceau provoquait le délire et les fans dansaient avec envie chaque interprétation. En outre, après la mort successive de Paul Ebengo dit Dewayon et de son frère Jean Bokelo, l'Ecole de l'O.K. Jazz est dépourvue de ses importants légats.

Sinon, Luambo Makiadi semble avoir annoncé de son vivant la fin de l'O.K. Jazz, vingt ans avant sa mort en chantant « *Mino ya Luambo Diamants* » ; « *Mbanda na ngai a changé modèle* », ce qui se traduit littéralement en ces termes : mon rival ou ennemi a changé de tirs ou la façon de jouer de la musique. Mais qu'il sache que la mélodie de l'O.K. Jazz est l'œuvre du chanteur-ténor Vicky Longomba, tandis que la guitare rythmique dominante est l'expression artistique du doigté de Franco. Ce fut une prophétie par laquelle le Grand Maître annonçait la fin des temps de l'O.K. Jazz qui ne pouvait survivre après sa mort et celle de Vicky Longomba. Ces propos prophétiques semblent avoir échappé malheureusement à la mémoire des hommes. Car les génies créateurs projettent leur trésor magique avant de mourir dans une cachette obscure, impénétrable au commun des mortels.

Mise à part la pléiade de vedettes de la chanson qui ont mené une vie active au sein de cet ensemble, il y a eu Paul Ebengo dit Dewayon, l'un des pionniers de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le style de l'O.K. Jazz. Car il a été formé dans le même moule artistique que Luambo Makiadi.

En effet, Paul Ebengo avait mis sur pied une série d'orchestres dont Congo Jazz. Il lança sur le marché de la chanson ses premières œuvres à succès : « Maria Valenta », « Limeti », « Dewayon makila mabe », etc. Né d'une famille de musiciens, Dewayon incorpore ses deux frères, Jean Bokelo dit « Jonny Bokelo » et Alberto dans son orchestre. Les succès seront grands dans cet ensemble qui deviendra plus tard Congo – succès. Le Congolais Sylvain Bemba reconnaît d'ailleurs les mérites de Paul « Dewayon », lorsqu'il écrit que « Ce dernier est l'un de ceux qui réalisent le mieux le syncrétisme musical entre les rythmes de Caraïbes et ceux de la région équatoriale du Congo ». (Bemba Sylvain, 1984 :114). Lonoh décrit ainsi la situation de l'orchestre « Congo – succès » : « Créant son rythme entre l'O.K. Jazz et l'African- Fiesta, le Congo – succès a su mettre en relief avec une originalité rare les valeurs artistiques congolaises. Qui dit Congo – succès dit musique rapide et rythme africain. (Lonoh,)

Domage que les frères Ebengo n'aient pas pu continuer à cultiver ensemble cette belle musique qui pourtant avait déjà conquis bon nombre de mélomanes et était à coup sûr destinée à un bel avenir. Car un conflit certainement d'intérêts a conduit à la scission de cet orchestre. Jean Bokelo, le cadet, garde l'orchestre « Congo – succès » et l'aîné fonde « Co-bantu ». Ces deux formations musicales se sont affirmées séparément sur le marché de la chanson durant les années 60, avant qu'elles ne tombent dans les oubliettes après 1970.

Ebengo dit Dewayon, a-t-on écrit « est un grand soliste et auteur compositeur, chef d'orchestre, lanceur des vedettes ... On n'en finira jamais, la liste de ses mérites est tellement longue. Ebengo appartient à la deuxième génération des artistes musiciens congolais. Avant que notre musique connaisse son succès actuel, elle a transité par lui avant qu'elle arrive chez Luambo Makiadi et tant d'autres vedettes de la chanson ». ()

Paul Ebengo est né à Bolobo en 1934 dans le lac Mai-Ndombe. Il accomplit deux ans primaires à son milieu natal et deux autres années à Mushie où sont mutés ses parents. Aussitôt après, il s'engage comme matelot sur un bateau de l'OTRACO (Office des Transports coloniaux) assurant la liaison entre Léopoldville et Port Français (Ilebo). Cette carrière tourne très court. « Le mal de mer, dit-il, m'incommodait. Il fallait coûte que coûte abandonner la navigation. J'étais dans l'impossibilité de regagner les bancs de l'école. A cette époque-là, déjà, j'étais amoureux de la musique. Les chansons de Wendo, Bukasa et tant d'autres encore avaient suscité en moi cet amour de la musique. Et pour atteindre mon objectif, il fallait absolument me faire musicien.

Paul Ebengo vit une chance puisqu'il est né dans la famille des musiciens. Son Frère aîné, Ondo-Ondo était musicien. Il lui était donc facile de s'initier à la musique. C'est ainsi qu'il se mit à apprendre et à décortiquer les secrets de la guitare. Il façonnait une petite guitare avec les fils de pêche. Il continua à la gratter jusqu'au jour où il s'acheta une belle guitare sèche ». (Mualabu Mussamba,35-36). Et plus tard, il eut une proposition d'engagement de la Maison d'édition Loningisa. Il est rejoint peu après par François Luambo. Paul Ebengo est avant tout un lyrique populaire marqué par une nostalgie de la culture bantoue. Il avait beaucoup influencé son jeune frère Bokelo dans ce courant poétique. Bokelo s'était imprégné de la tradition de la région de Mai-Ndombe où il a tiré une série de rumba « mwambe », danse particulière, pleine de chaleur et d'érotisme.

Musicalement, Dewayon fut un des plus grands chefs d'orchestre, guitariste de renom, créateur des années 1960. Les orchestres Conga-Jazz, Conga-succès et Co-bantou sont sortis de ses mains, ont eu la même résonance rythmique que l'O.K. Jazz.

C'est surtout Conga-succès de Jean Bokelo qui a le plus inquiété l'O.K. Jazz dans ses productions musicales.

Quand la décennie 1960 se termine et qu'éclate le phénomène des orchestres animés par les jeunes, la musique congolaise moderne amorce une autre tournure. Dewayon se consacre entièrement à l'édition et évolue comme membre sociétaire de la SONECA.

Il tire, à vrai dire, le diable par la queue et il s'éteint au début de la décennie des années 1990. Avec sa mort, une page importante de l'histoire de la musique congolaise moderne est définitivement tournée.

Une autre grande vedette de cette école, c'est le chanteur-compositeur, Victor Longomba dit Vicky, devenu par l'authenticité congolaise Longomba Besange Lokuli, l'une des figures de proue de l'O.K. Jazz. Il a marqué de sa belle voix la personnalité artistique de cet ensemble musical. Il est né en 1932 à Léopoldville. Il fait les études moyennes à l'école professionnelle des frères des écoles chrétiennes à Kintambo (Léo II). Il

débute dans la vie active en 1949 comme secrétaire de direction dans une entreprise privée. En 1953, il quitte la bureaucratie et se lance dans la carrière artistique aux éditions CFA avant de passer en mars 1956, chez Loningisa. Il entre la même année à l'O.K. Jazz comme co-dirigeant. En 1960, il quitte l'O.K.Jazz pour l'African Jazz du Grand Kalle. Ensemble, ils découvrent la Belgique lors de la Conférence de la Table Ronde. De retour au pays, Longomba dirige l'orchestre Négro-succès, première formule. En juin 1962, il se réconcilie avec son ami Luambo Makiadi. En 1970, il quitte définitivement l'O.K. Jazz. Il met sur pied l'orchestre « Lovy du Zaïre ». Vicky était un pionnier de la musique congolaise moderne. C'est l'un de grands compositeurs de la chanson congolaise à la voix mélancolique glorieuse de l'O.K. Jazz et même de l'African Jaz. Il a composé énormément de nombreuses chansons. Mais parmi les meilleures, il convient de citer : « Ton-Ton », « *Matumboli eleki* », « *Naweli boboto* », « *Nabanzi Zozo* », « *Naboyi libala bombanda* », etc. Vicky s'est livré à la composition des chansons d'une finesse extrême qui attiraient l'attention des auteurs. Il a le plus exploité le thème de l'amour tout en philosophant, en moralisant et en critiquant sévèrement les maux qui rongent la société. Vicky Longomba est un homme de caractère doux et d'une forte personnalité, un interprète de talent qui par sa voix fine a réussi à réaliser des œuvres immortelles. (Lonoh Malangi, 1988).

Pour wendo, longomba est un artiste idéal qui a gardé le rythme et la mélodie de la rumba de tous les temps. C'est un chanteur complet, équilibré dans la fantaisie, plus régulièrement inspiré. La merveilleuse voix, lui donne la sécurité de sa carrière, ses phrases sont plus chantantes que jamais. (Wendo, 1988).

Il meurt à Kinshasa le 12 mars 1988 à l'âge de 56 ans, laissant à la postérité une œuvre musicale immense.

Privée de ses pionniers près de 50 ans après, la création de l'O.K. Jazz, cette Ecole survie à petit feu grâce à la présence de l'orchestre « Bana O.K. », « O.K. Jazz », version Youlou Mabiala, mais l'artisan principal de cette tendance au début de ce siècle est sans contexte l'artiste-musicien Madilu Système qui incarne par son style les derniers rythmes et mélodies de Luambo Makiadi.

1.3.3 Bantous de la capitale

Lorsqu'on parle de la musique congolaise moderne, selon que l'on se trouve du côté de la rive gauche ou de la rive droite du fleuve Congo, on ne peut pas ignorer cette filiation et d'autre d'une seule et même musique tant sur le plan de fond que celui de la forme.

Ceci revient à expliquer que cette musique a les mêmes origines comme nous avons eu à l'analyser dans l'introduction, c'est-à-dire cette musique est née simultanément à Brazzaville et à Léopoldville, deux villes situées l'une en face de l'autre, faisant de celles-ci deux capitales du monde les plus rapprochées, baignant dans la même culture musicale et linguistique.

Aux dires des anciens qui ont vécu cette époque musicale, la symbiose était parfaite. Tout bon musicien, ou bon danseur pour assurer sa réputation devait s'offrir à l'appréciation des publics exigeants des deux rives. Ngombe Baseko alias maître Ngombe ou taureau, mieux connu sous le pendant francisé

de Maître Taureau rapporte ce qui suit : « Pour que je sois reconnu grand danseur, je partais à Brazza... J'avais des amis là-bas. J'y avais même une association de jeunes filles, « La reine politesse ». J'avais aussi un orchestre vocal «Vasoria Brazza », à Kinshasa, j'avais « Vassoria Kin » (Gondola Ebonga, Ch.D., 1980 : 495).

Chenge Nyembo confirme à ce propos que la musique congolaise moderne est née grâce à l'initiative et aux talents de la première génération des artistes de deux rives du fleuve Congo [...] mais surtout à l'histoire de Kinshasa alors Léopoldville et Brazzaville, villes coloniales jumelées par le sort du passé, cadre propice pour son épanouissement. (Tshenge Nyembo,). Il n'est pas nécessaire d'évoquer les fondateurs des premiers ensembles brazzavillois, connus des Kinois pour la plupart pour avoir évolué à Léopoldville. Ils sont nombreux, mais parmi eux le plus ancien et le plus célèbre demeure Paul Kamba (1912-1950) dit Tata Paulo, chanté avec émotion et tristesse à sa mort par Wendo à travers « *Liwa ya Paulo Kamba* » (la mort de Paul Kamba). Il y en a eu d'autres dont Antoine Mundanda, Zacharie Elenga dit Jimmy, Etc.

Ainsi, estimons-nous nécessaire de revenir avec plus de détails sur la naissance de l'orchestre Bantous de la capitale qu'animait à sa création Jean-Serge Essous, Edo Nganga, Nino Malapet, Pandy, etc. Cet orchestre fut le troisième grand orchestre du Pool dans les années 60, compte tenu de son importance sur le plan rythmique et de la légende qu'il s'était forgé dans l'esprit ou l'imaginaire des mélomanes de deux rives du fleuve Congo. En fait lorsqu'un disque sort à Kinshasa, déclare Kadima Nzuzi, c'est comme s'il sortait à Brazzaville (Mukala Kadima Nzuzi, 1986 : 88).

Les origines de Bantous de la capitale se situent au début de l'année 1959. En effet, les émeutes du 4 janvier 1959, à Léopoldville, obligent les artistes-musiciens, originaires du Congo-Brazzaville de regagner Brazzaville, la capitale du Congo voisin. Parmi eux : Essous, Edo, De la lune, Pandy Célio et Nino Malapet. Ensemble, ils décident de monter l'orchestre Bantous Jazz dont la première apparition a eu lieu le 15 Août 1959. Le groupe s'était agrandi plus tard avec l'arrivée de deux Kinois, Mujos et Papa Noël. Néanmoins, De la lune quitte et rentre dans l'O.K. Jazz avec Edo Nganga. Ce dernier revient dans Bantous en 1964. Ainsi, avec Essous, Nino et Pandy, ils réorganisent l'orchestre qui prend le nom de Bantous de la capitale ». A ce noyau, viennent s'ajouter Moutowari dit Cosmos, Pabito : Pamelou Mounka, transfuge de l'Africain Fiesta, etc. Avec cette nouvelle formule « Bantous de la capitale » impose son rythme et lance la danse « Boucher » sur les deux rives du fleuve Congo. Et le succès de cet orchestre se confirme sur le marché du disque en Afrique et acquiert une audience internationale.

Les caractéristiques de Bantous de la capitale trouve sa beauté du fait que sa musique est à cheval entre le style de l'African Jazz et celui de l'O.K. Jazz, parce que les pionniers de cet ensemble avaient évolué soit au sein du premier orchestre cité ou du second. C'est un rythme hybride qu'accouche « Bantous de la capitale ». Une sorte de mélange entre le classicisme et la fresque. Dans l'ensemble, la musique est

douce, mais entrecoupée par les sonorités raffinées dans le « Sébène », agrémentée en majeure partie par guitare solo pleine de mesure et d'équilibre soutenue de bout en bout par les vibrations sonores du tam-tam, émanation de la forte personnalité artistique du batteur, œuvre de Pandy dit Ben, considéré jadis comme le meilleur du Pool. Ce cocktail sonore est de temps en temps harmonisé par le sifflement des souffleurs et donne les fourmis aux pieds des mélomanes.

Deux orchestres kinoïses avaient merveilleusement réussi à leur manière cet éclectisme dans l'orchestration. Il s'agit de Bella-Bella des frères Soki et de l'empire Bakuba de Kabasele Yampanya, dit Pépé Kallé. C'est dire que le style Bantous de la capitale avait fait aussi école, d'où ses mérites d'être classé troisième grand orchestre du bassin du Congo sur le plan rythmique au début des années 1960.

Pendant longtemps, cet orchestre a joui d'une bonne réputation de l'orchestre le plus stable du « Pool », car les têtes d'affiches qui la composaient sont restées ensemble durant des années, seul Essous qui avait quitté la direction de l'orchestre en 1966 pour les Antilles où il a dû évoluer dans « Ryco Jazz » et ensuite au sein de l'African Team à Paris avec Kallé. Il réintègre le groupe au début des années 1970. Mais hélas, en 1972, cette belle harmonie et merveilleuse cohésion qui régnaient dans Bantous de la capitale furent brisées, donnant naissance à trois formations musicales à savoir : l'immortel Bantous de la capitale, animé par le tandem Essous-Nino et l'infatigable Pandy, l'orchestre de « Peuple de cosmos » Célio et Pamélo Mounka et enfin « Nzoi », (les abeilles) de Edouard Nganga dit Edo, Ange lino Linaud et Théo Bitskou.

Quelques années plus tard, certains dissidents avaient fini par regagner le bercail au sein de l'orchestre Bantous de la capitale. Il avait été relevé qu'à la fin des années 1980, Bantous se trouve être avec l'O.K. Jazz, deux ensembles de musique de deux rives ayant accompli plus d'un quart de siècle dans les annales de l'histoire de la musique congolaise moderne.

La cheville ouvrière de l'orchestre « Bantous de la capitale » est sans conteste Essous, Jean-Serge, le chanteur de charme, connu plus comme clarinettiste d'exception. Il a apporté beaucoup dans l'évolution de cette musique. Il a joué un rôle aussi grand que Kallé, Franco, Nico, etc. Il est né en 1935 à Brazzaville. Il effectue ses études dans sa ville natale et poursuit les études secondaires au Collège Dolésie. Il effectue après un séjour en France, plus précisément à Paris où il fréquente pendant quelques mois une école technique. De retour au pays, Essous a déjà acquis une bonne formation d'électricien. Il n'a pas donc beaucoup de peine à exercer ce métier à Brazzaville, mais il voudrait plutôt devenir musicien. Il s'initie à son usage pendant ses heures de loisirs. L'apprentissage n'a pas tellement posé de problèmes, car il jouait déjà de la flûte à merveille à l'école secondaire.

En 1956, il se décide pour une carrière musicale. Il choisit d'abord l'orchestre Négro Jazz, fondé par Edo, Célestin Nkouka, Pandy et Dieudonné Malapet. Quand Négro Jazz éclate à Léopoldville, il forme en compagnie de Franco, Lubelou, Rossignol l'O.K. Jazz, qu'il dirige pendant quelques temps. Il crée

ensuite Rock A Mambo et anime avec Kallé « Rock Africa » Association des orchestres African Jazz et Rock à Mambo où les œuvres musicales D'essous occupent le premier plan.

Essous Jean Serge est clarinettiste de grand talent qui a fait montre dans sa carrière d'une grande créativité musicale et d'une maîtrise certaine dans l'exécution de la musique congolaise moderne. Auteur-compositeur à succès, il a signé « Anto na Nganga », « Selola Tantina », « Se malembe ». Pour Michel Ngusaki, les années passent, mais l'homme ne cède pas au poids de l'âge, il n'a perdu ni le geste ni l'inspiration ni le savoir-faire (Ngusaki M.)

De la musique, Essous a dû embrasser la carrière politique sous le mandat présidentiel de Pascal Lissouba où il a presté comme conseiller culturel, jusqu'à la chute de ce régime en 1997. Depuis lors, Essous a interrompu sa carrière musicale. Néanmoins, la vie de ce grand artiste musicien mérite la protection pour lui éviter le sort de Franklin Boukasa lors de l'affaire Ange Diawara, ce qui fut un crime impardonnable.

Les œuvres interprétées par « Bantous de la capitale » jouissent d'une excellence orchestration et illuminent ce mot d'un poète anglais : « Quelque chose de beau est une joie à tout jamais ». Qu'on se souvienne des chansons telles que : « Comité ya Bantous », « Masuwa », « Marie Rose », « C'est toi que je préfère », « Mama merci » et la chanson révolutionnaire « Tongo etani », etc.

L'analyse de la chanson « Marie-Rose » de Gilbert Abangi que nous reproduisons ci-dessous est édifiante. (Way Théophile, 1971 :24).

1ère Strophe

<i>Soki mokanda moyei</i>	Toutes les fois que je reçois une lettre
<i>Nasepelaka kutanga</i>	de toi,
<i>Maloba ya bolingo</i>	Immense est ma joie de lire
<i>Signée Chouchou</i>	L'expression de l'amour.
Signée Chouchou.	

2ème Strophe

<i>Foto ya elongi na yo</i>	Lorsque je contemple ton visage sur une photo
<i>Télévision ya motema na ngai</i>	Mon cœur est séduit comme par un écran de T.V.
<i>Pongi nazwa wapi eh eh</i>	Et le sommeil sur moi n'a plus d'effet.

D'une fille, Marie-Rose, sa fiancée, verrons-nous plus loin, lettres toujours signées : « Chouchou ».

Observez ici cette entrée en matière de but en blanc, sans introduction. Il s'en dégage une vitalité inexprimable, qui n'est due qu'au génie de l'auteur.

2ème Strophe

La photo de Marie-Rose est un véritable écran T.V. pour le cœur du jeune homme. D'où pour le pauvre cœur, plus de sommeil, plus de repos ...

Cette strophe nous offre deux interprétations : nous la traduisons après la 1^{ère} strophe en ajoutant un mot de transition : « par ailleurs ». Elle aurait ce sens « par ailleurs, indépendamment de la lettre, la photo de la fille est pour le jeune homme un écran T.V. Alors, double sens, à nouveau : Primo : le jeune homme reste figé devant le portrait de sa belle et ne peut aller dormir. Ce qui serait obvie et le secundo : l'image de sa belle lue est présentée à l'esprit à un point tel que le soir, au lit il perd le sommeil. En admettant cette interprétation, la 2^e strophe ne serait pas en enchaînement avec la première, d'où ce « par ailleurs » que nous avons préconisé plus haut.

Il serait vrai aussi de juger cette strophe de la façon suivante : A la réception de chaque lettre, cette image de Marie-Rose que le jeune homme a dans son esprit se ranime de façon à se métamorphoser.

3^e Strophe

Maloba manso okotindelaka Chaque fois qu'on apporte un message

Ngai na bato

Nakendeka koyoka nini, Chouchou alobi. J'ai hâte d'entendre de tes

Alobi nouvelles.

Refrain

1. *Ngende y'olingaka ngai* Oui, ton amour envers moi

Nayebi ezali bolingo ya solo Est véritable amour, j'en suis sûr

Na ndimeli yo chouchou C'est pourquoi, j'y réponds ma chérie.

2. *Kitisa motema chouchou* Aie de la patience, mon amour

Rendez-vous pendant les vacances Les vacances bientôt nous réuniront

Ngai na yo se libala Et nous serons à jamais unis par le mariage

Paroles : 1

Marie-Rose ! ...Chouchou na ngai Marie-Rose, mon amour

Kitisa motema, mama Sois patiente, mamie

Rendez-vous pendant les vacances Pendant les vacances, nous nous reverrons

Paroles : 2

Belle Eve ! Rendez-vous pendant les vacances !

Belle Eve !

Commentaires

Trois strophes inégales et un refrain. Que disent-ils ?

1^{ère} strophe : un jeune homme, il est implicitement dit qu'il est étudiant – éprouve un plaisir indicible à la réception des lettres amoureuses en petit écran pour le cœur du jeune homme. Le double sens de tout à l'heure revient, primo : ou il reste en extase devant le portrait de sa belle ; secundo : ou, dans son imagination, cette présence se fait si intense qu'il perd le sommeil : nuits d'angoisse, nuits d'insomnie !

En ce cas, cette crise ne serait pas continue, elle serait intermittente.

3^{ème} Strophe : Les messages en provenance de Marie sont toujours accueillis avec le même intérêt, le même enthousiasme que les lettres ...

Refrain : le jeune homme est convaincu de l'amour de sa belle. Il rassure les siens en attendant le grand rendez-vous pendant les vacances pour la célébration du mariage.

C'est ici qu'il nous apparaît explicitement, et pour la première fois, que le jeune homme est étudiant et que, Marie-Rose n'est pas pour lui un amour de passage, mais bien sa future épouse.

L'auteur se plaît ensemble à lancer sur un ton parlé : Marie-Rose – Rassure-toi, Maman – Chouchou – Belle Eve – Rendez-vous pendant les vacances – Belle Eve ...

Le jeune homme n'hésiter pas à appeler sa belle « Maman », il voudrait lui transcender son amour pour la mère de ses (futurs) enfants ... Le contexte général du disque est très envoûtant, l'orchestration, une réussite, comme du reste les compositions de cet ensemble.

L'amour est noblement traité dans ce poème, véritable consécration de l'amour réel, amour qui vise à l'holocauste, à la fusion physique, intellectuelle et spirituelle de deux cœurs. Rien de plus sûr !... Rien de plus simple !...

De l'amour exemplaire, fondé sur l'accord des sentiments, la communion des pensées qu'a proposé Gilbert Agangi, Cosmos, Moutovari, auteur-compositeur aux multiples talents a signé entre autres deux chansons d'une très grande beauté, deux très belles mélodies qui retiennent encore aujourd'hui l'attention de nombreux mélomanes de la musique congolaise moderne de deux rives du fleuve. « Maman Merci » est un poème inspiré tout comme « *Makambo mibale* ».

De ce dernier titre, il part de l'adage selon lequel l'argent est un bon maître, mais un mauvais serviteur avec comme sous thème la concurrence dans l'amour. Il explique à travers son poème que l'argent constitue une source de division et des conflits entre les hommes tandis que la concurrence provient de l'interférence d'une tierce dans l'amour au lieu de deux, c'est-à-dire deux hommes pour une femme. Il faut absolument éliminer un protagoniste afin que l'équilibre harmonieux soit rétabli.

Sa deuxième chanson traite de l'amour filial. En effet, « Mama merci » est une chansons de gratitude d'un jeune homme pour sa mère. Les deux chansons révèlent à la conscience de tous les hommes deux réalités universellement connues, mais auxquelles on prête très peu d'attention.

Maman merci

*Maman napesi yo melesi ne iyo
Maman tika nakumisa yo ne iyo
Mpona pasi iyo yo omona mpo na ngai iyo*

Mpona nyonso yo osala mpo na ngai iyo

Sanza libwa ya zemi

Mpe obemisi ngai

Wana ezali pasi ya liwa

Napesi yo melesi mama aa

Na bomwana o supporter mpe bosoto

Mpe pasi ezalaki kozwa ngai

Butu moi na nzela ya lopitalo

Oo mama aa

Mama napesi yo melesi we iyo

Mama tika nakumisa yo ne iyo

Mpo nakomi kosala mosolo o iyo

Mama ngai, nakokunda yo ae iyo

Wana nde libenisi ya Nzambe o iyo

Traduction française

Maman, je te remercie

Laisse-moi aussi te louer bien haut

Pour les souffrances que tu as endurées pour moi

Neuf mois durant, tu me portas dans ton corps et tu me mis au monde.

N'est-ce pas là un risque mortel ?

Je t'en remercie, maman !

Tout petit, sale, tu me supportais et, lorsqu'un mal

Me tenaillait, jour ou nuit, c'était le chemin de l'hôpital

O, très chère maman !

Maman, je te remercie

Laisse-moi te protéger

Maintenant que je travaille

Maman, c'est moi qui vais t'ensevelir

C'est là, la bénédiction de Dieu !

La capitale congolaise, Brazzaville, a aussi eu la joie d'enfanter d'autres orchestres qui ont marqué pendant des années, décennies 50,60 et 70 le paysage musical congolaise et voire du Pool Malebo. Il s'agit de « Cercul Jazz » de Franklin Boukasa, « Négro-Band », « Les Bachichas », « Tembo » de De la lune, « Les échos noirs », « Les cheveux crépis », « les ombres », Mando Négro Kwalakwa et le sensationnel « Super Boboto » d'Ange Linaud, rendu célèbre par la chanson, « voiture ya occasion ».

Après cette génération, il y a eu celle de Youlou Mabiala avec l'orchestre, les trois frères « Kamikaze » ainsi que d'autres enfants terribles de la chanson congolaise dont moutwari Cosmos, Pamélo Mounka (décédé en 1996), le comique NZAU et Pierre Moutwari qui avaient choisi de mener une carrière en solo.

Les leaders de la nouvelle génération de la fin du 20^èS et du début du 21^{ème} siècle à Brazzaville s'appellent Extra-Musica, « *Bana Potopoto* » et « *Patrouille des stars* ».

Le premier groupe compte déjà six albums et s'est déjà imposé sur le continent, tandis que « Bana Potopoto avec Matiti Mabe avait provoqué un sérieux désarroi dans le même espace de la chanson congolaise. C'est dommage que Roland Bienvenu Faignon son animateur soit disparu d'une manière prématurée. En plus de ces deux orchestres, la diaspora congolaise compte un groupe très célèbre « Biso na bisos » qui entretient la légende de la musique congolaise moderne depuis plus de 20 ans à l'extérieur du pays : Biso na biso a été consacré lors des African Kora Music Awardes, en Afrique du Sud, parrainés par Nelson Mandela et Michaël Jackson où s'est vu remettre les trophées de meilleur groupe africain et de meilleur club pour le single éponyme le 15 mai 1992.

Nous avons tenu dans les lignes qui précèdent à démontrer que les deux pays voisins portant respectivement à l'heure actuelle les noms de la République Démocratique du Congo et de la République du Congo partagent la même culture musicale, mieux la même culture tout court. Car, si la « rumba » a-t-on soutenu désigne depuis les années 1920 le style afro-cubain le plus fameux dans le monde entier, ses rythmes sont en grande partie congolaise, transplantés à Cuba durant la période de la traite par les adeptes du culte syncretiste « Congo ». En outre « dans les grandes collections ethnomusicologiques occidentales, parmi les pays africains, les deux Congo (et le Centrafrique voisin) se taillent la part du lion, par la beauté, la diversité et l'ingéniosité de leur facture instrumentale. Et cette région occupe la même place dominante dans le collectage livresque ou pornographique) du chant traditionnel africain ». ()

Il ressort que de nombreux artistes-musiciens n'ont pas manqué de déplorer le fait que le grand Congo soit divisé en deux pays. Ainsi par exemple dans « *Ebale ya Congo* », Kallé et son African Jazz, dénonce la balkanisation du Congo par les colonisateurs. Il invite les Congolais de deux rives à considérer le fleuve Congo comme étant un grand boulevard et non une frontière. Abordant le même thème de l'unité du Congo, Franklin Bukaka avance dans « Pont sur le Congo » que les trois frontières de ce vaste pays se situent à Lubumbashi et à Weso.

Il formule les vœux de réinstaurer l'unité perdue comme l'avait préconisé le personnage de Patrice Emery Lumumba sous la plume de Chikaya Utansi : Lumumba le disait le /.../ son fleuve était l'écueil le plus sûr /.../ mais qui me défend de faire chair avec la chair de ma voisine /.../ sur les deux rives (d'autres fleuves viennent) ainsi tiennent les doigts (à la main tendre les veines) au cœur humide /.../ qui vivra verra le Congo / à cheval sur le Congo/ ou flottant parmi les jacinthes d'eau. L'identité mystique et mythique de Congo est là : le fleuve Congo cesse d'être pour le poète un simple cours d'eau. (Nkiere-May-Kiloolui, Tchikaya Utansi : le poète crucifié du Congo, images et symboles, 1974 :15).

Les mêmes soucis sont partagés par un autre Congolais dans le domaine de la littérature Henri Lopes décrit sans ambages l'assassinat de Lumumba dans triballique, Le bal de Ndinga. Quant à Tchikaya U Tansi, il rappelle d'une manière ou d'une autre, un certain 30 juin 1960, à Léopoldville. Dans son recueil de poèmes « Le ventre » on trouve plus encore des références explicites aux troubles qui ont frappé le Congo-Kinshasa à l'époque. Il est peut être étonnant, écrit un critique littéraire, que Tchikaya utilise le nom de Kin au lieu de Léopoldville. Sans doute est-il séduit par sa sonorité ? Mais, c'est peut-être aussi pour rejeter le nom colonial et par là tout le colonialisme. (Nkiere-May-Kiloolui, Tchikaya utansi, le poète crucifié du Congo, images et symboles, 1974 : 15).

A vrai dire, ce sont les mêmes groupes ethniques qui peuplent les deux rives du fleuve de deux pays. Il y a lieu de citer les Teke, les Kongo et les Nunu Bobangi d'où l'émergence de cette culture musicale commune, car les musiciens, a-t-on écrit, sont par essence et partout les « Seigneurs de la paix ». Leur influence exceptionnelle dans cette région est une chance à saisir pour briser ce cycle infernal de l'avidité, de la corruption et de la vengeance. Platon pensait que la guerre disparaîtrait en Grèce si les philosophes prenaient le pouvoir. Au Congo, (entendez les deux pays) seuls les musiciens peuvent la faire cesser. ()
deux pays) seuls les musiciens peuvent la faire cesser. ()

Musique du Katanga et autres

La naissance de l'école « katangaise » a connu le même cheminement que celui de l'école de Léopoldville à travers les spectacles populaires donnés dans les années 1930 et 1940 par des groupes appartenant à des associations tribales. L'étape suivante a été marquée par des groupes venant de la Rhodésie du Nord (Zambie). Ceux-ci ont influencé longtemps l'animation socioculturelle de la capitale du cuivre, dont les principaux centres d'attraction et de divertissement, racontent les anciens, étaient les bars Léo II d'Augustin Ilingio, Congo bar de Portance Sangwa, chez Papa Léonard, chez Omer Masumbuku, chez Clément Bukasa, chez Léon Tshikweli, etc. C'est chez ce dernier que l'ensemble musical du grand saxophoniste rhodésien Chewe et celui de son compatriote Isaac Musekiwa interprétaient à merveille les airs entraînants et sensuels du tango. Isaac partira pour Kinshasa en 1951.

Là, il a fait la joie des mélomanes d'abord au studio d'enregistrement des éditions Opika, puis s'est produit dans l'African Jazz avant de se fixer définitivement dans l'O.K. Jazz à partir de 1957. Mais, les véritables pionniers de cette école restent sans doute Léon Bukasa et Jean-Bosco Mwenda. Le premier chantait déjà à Jadotherville vers 1946 avant de quitter sa ville natale pour Léopoldville en 1948 du fait de l'influence de la musique kinoise. Sa relève est vite assurée par Jean-Bosco Mwenda qui habitait Buluwo, un faubourg de Jadotherville (Likasi). Sous le label de « Gallotane » sont sorties ses premières œuvres parmi lesquelles « *Masanga* » (bière) et « *Bumbalaka* » (le célibat).

Après l'avènement de ces deux pionniers qui ont mené une carrière en solo, il surgit un groupe de jeunes gens, anciens chanteurs de la célèbre chorale « La croix du cuivre », fondée en 1944 par le père Anschaire Lamoral à l'école Saint Boniface de la mission Saint Jean de la commune Albert. Feu Joseph Kiwele en a été la cheville ouvrière à partir de 1945. Créé en 1947 à Elisabethville, cette formation prend en 1950 le nom de « Jecoké » qui signifie jeunes comiques de la commune Kenya. Ce groupe est dirigé par Adolphe Kisimba qui fait office de manager, mais il est composé des artistes comme Edouard Masngo Katiti, Bernard Mwale, Romain Nkulu, Antoine Kabeya et Joseph Mungombo. Ceux-ci animaient des soirées dansantes dans les bars des communes Kenya et Albert (Kamalondo) et, de temps en temps, à l'hôtel Léopold II (actuel Park Hôtel).

En 1955, ils ont entamé une tournée glorieuse qui les a conduit successivement à Musumba, Dilolo, Kapanga, Sandoa, Kasaji, Kamina, Port-Francqui avant d'atteindre Léopoldville le 1^{er} janvier 1956. Les « Jeunes comiques de Kenya » y ont sillonné, aux frais du gouverneur général du Congo belge, les agglomérations des provinces de Léopoldville, de l'Équateur et de la Province orientale. Ils se sont produits à Thysville, Matadi, Banningville, Inongo, Cocquilathville, Stanleyville. Les jeunes comiques de Kenya. Ils sont revenus au pays par Goma en 1957 et c'est l'éclatement du groupe, c'est la fin d'un mythe. La ville d'Elisabethville a vu aussi au cours de la même époque, la naissance en 1948 d'un autre groupe non moins célèbre « Les sous-marins ». c'est à cette formation musicale que certains témoins attribuent la paternité de la chanson « *Malaika* », récupérée par la vedette internationale Myriam Makeba. Celle-ci, en effet avait séjourné dans la capitale du cuivre début des années 1950.

Néanmoins, de tous les artistes musiciens de l'école de Lubumbashi, un seul a organisé un orchestre de style particulier dans l'Est de la République à partir duquel il s'est fait un renom à travers les grandes villes congolaises et africaines. Il s'agit de Ilunga Gaston avec son ensemble bien connu, « Baba Gaston Band » dont les origines remontent à 1955, le groupe a éclaté en 1972 avant de disparaître complètement de la scène musicale congolaise.

Il y a eu aussi l'orchestre Omela Jazz d'où est parti la chanteuse Fota (Fotas) vers l'African Jazz, au début des années 1960, l'orchestre Safari Nkoy, venu de Kolwezi, s'est imposé au Katanga entre 1974 et 1978, l'orchestre Sukisa de Likasi et Riza de la Gécamines Lubumbashi qui ont eu une existence éphémère.

Depuis lors, aucun ensemble de la capitale du cuivre n'a pu réussir à imposer son style ni son nom dans l'univers de la musique congolaise d'aujourd'hui. A Kinshasa par contre, les orchestres de style moderne comme l'African Jazz et l'O.K. Jazz, fondés respectivement en 1953 et en 1956, ont eu à connaître une évolution prodigieuse. Ils ont, en outre, engendré dans leur mouvance des centaines d'orchestres entraînant avec eux une véritable métamorphose de la mentalité kinoise par la chanson et la danse.

Nous pouvons affirmer que les artistes musiciens appartenant au second foyer de la musique congolaise moderne n'ont pas pu assumer pleinement leur mission. Ce retard, nous semble-t-il, est dû à un certain nombre de facteurs de nature culturelle et socio-économique que nous évoquons dans les lignes qui suivent.

A ce début du XXI^e siècle, la province du Katanga ne compte plus d'orchestres de renommée nationale et encore moins internationale. Les causes de cette carence sont certes diverses, cependant, nous relevons quelques facteurs expliquant cette régression.

Au premier plan, il y a la presque absence des mécènes. Ceux-ci auraient pu soutenir les orchestres de façon à créer de véritables groupes par l'achat des instruments de musique. Ailleurs, dans le bassin du Congo, cet élan a été favorisé par des commerçants grecs et juifs qui ont créé des maisons d'éditions entre 1939 et 1950. Et, ces éditeurs tenaient aussi des studios d'enregistrement. Mais, à l'accession de notre pays à l'indépendance, la plupart des éditeurs étrangers avaient cédé cette activité aux nationaux. Ainsi, Kabassele Tchamala en collaboration avec son ami Roger Izeidi créèrent les éditions Surboum African Jazz en 1960 et les autres suivront avec les éditions Tcheza (1961), des éditions Vita (1963), des éditions Epanza Makita (1964), etc. Les affaires sont depuis lors fermement prises en main par les étrangers. Il s'agit d'Ecodis et plus tard de la Société phonographique et industrielle du Congo. Tout ce secteur est de nos jours revenu aux mains des nationaux : le cas de l'artiste musicien avait mis sur pied dans le cadre de Veve Center au cours des années 1980, une industrie zaïroise du son, en abrégé, Izason où furent pressés les disques qui se vendaient sur le marché du disque à Kinshasa. Le manque des structures de base sur place n'a pas permis aux musiciens du Katanga de prêter leurs œuvres et de s'imposer à partir de Lubumbashi sur l'échiquier national et international. D'où leur exode vers les pays du Sud et de l'Est africain.

Un autre facteur est dû à l'influence qu'ont subie les orchestres de la capitale du cuivre de la part du « rhythm and blues ». Il est connu de bon nombre d'admirateurs de notre musique que Kin-La-Belle était le domaine de la chanson typique, mais Lubumbashi était le fief du « rhythm and blues ». les succès que récoltèrent les artistes versés dans ce courant comme Gérard Kazembe, Victor Bondo, alias Bovic et l'orchestre Black Delvis à Kinshasa vers la fin des années 60 à travers ce style musical, sont significatifs.

Mis à part les artistes qui étaient partis pour Kinshasa et qui ont fini par s'installer définitivement dans la capitale Lubumbashi comptait les soirées dans les « night club » sélects ainsi que dans les cercles réservés exclusivement aux communautés blanches de la capitale du cuivre.

Dans cette pléiade d'orchestre, Wai-Wai, fondé en 1968 par José Alves avec le concours de quelques amis dont Jean-Pierre Mpungu, tint l'affiche à Lubumbashi pendant des années (1968-1975) sous la direction artistique de ce dernier. C'est un guitariste accompagnateur de talent, interprète à souhait des variétés françaises et anglaises et même temps étudiant en relations internationales à l'Université de cette ville. Cette formation avait réussi à ancrer dans les cœurs de ses fans l'amour du soul music. C'est un orchestre qui a puisé à tous les courants musicaux, un orchestre aux cents visages. (Monsengo Vantibah M., 1974,.50).

Les « Freedom-Boys » animaient quant à eux les soirées au « Scotch Club ». Le groupe se distinguait dans l'improvisation du rock. Cette musique populaire des jeunes Américains et Occidentaux qui utilisaient essentiellement des instruments électriques avaient recours le plus souvent à des procédés électroniques afin de produire un son futuriste qui avait défrayé la chronique des journaux et revues de la fin des années 60 et du début des années 70. Cette musique était prisée par des adeptes du phénomène hippie. Les hippies avaient en effet décidé à l'époque de tourner le dos à la société occidentale dominée par l'argent, avide de confort artificiel, outrancièrement industrialisée et marquée par un net esprit militariste. Ils cherchaient une société où le statut social est sans importance, où la technique et la puissance militaire sont moins évidentes. (Touristes Hippies en Afrique, 1971, 24-25). Pour mémoire, le mouvement hippie avait vu le jour en 1966, au mois de janvier à San Francisco (USA), dans la forêt de Sapins géants de la Californie. Son élan s'était brisé vers la fin des années 74-75.

Au même moment, ce fut aussi la disparition de la plupart des groupes de style pop à Lubumbashi. Certains animateurs les considéraient d'ailleurs comme un passe-temps agréable, lié aux exigences de la vie d'une jeunesse étudiante des années folles de la popo music. C'est notamment le cas de Jean-Pierre Mpungu qui, après ses études universitaires, s'était engagé dans la vie professionnelle où il a fini par accéder à la fonction de directeur dans une société de représentation maritime.

Le drame des orchestres de Lubumbashi est souvent lié au manque d'originalité, nous avons déjà eu dans le passé à relever que la plupart sont des orchestres d'interprétation. C'est en passe de devenir une tradition à Lubumbashi. La création musicale- mode est visiblement importée de Kinshasa (...) un phénomène qui freine l'épanouissement de la musique à l'intérieur du pays.

Cependant, nous ne pouvons pas passer sous silence ces deux talents musicaux qui sont Jean-Bosco Mwenda et Baba Gaston. Le premier a séduit les mélomanes de la musique congolaise moderne à travers le Congo, l'Afrique et le monde par l'originalité de ses œuvres chantées en swahili et en kiyeke. Ce talentueux musicien et auteur compositeur n'était pas seulement un chanteur de charme, il était aussi

moraliste par moment, la chanson « *Furaha ya Katanga* » atteste cette dernière dimension. Le second, c'est Baba Gaston dont l'orchestre à un moment donné de l'histoire de notre musique de danse, était cité comme l'un des meilleurs. Ainsi sa chanson, « *César ya moyibi* » n'a-t-elle pas fait danser de nombreux mélomanes. Sa riche production le place parmi les premiers musiciens congolais à avoir obtenu le disque d'or au début des années 1980. Le même Baba Gaston avait mis sur pied en 1968 la maison d'édition Tshondo, qui malheureusement sombra aussitôt dans les oubliettes. Il est regrettable de constater que cet élan n'ait pas été soutenu, afin de redorer le blason de la musique congolaise moderne à l'Est du pays. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons aussi souligner la carence qu'accuse cette province dans le domaine folklorique rénové, malgré la richesse de son répertoire qui jadis émerveillait tous les Congolais à travers l'animation socio-politique. Le groupe choc d'animation « *Bana Shaba* » fondé en 1971, était sans conteste le meilleur du pays.

Un autre facteur, et non des moindres de cette carence a trait à la philosophie de la vie des Lushois qui diffère beaucoup de l'éthique kinoise. En effet, « l'esprit Kinois est perméable et poreux à tous les souffles et sensible à toutes les crises du monde contemporain. Le Kinois, c'est également l'homme curieux, qui cherche à s'informer, à émettre ses avis et opinions, à parler et discuter, à alimenter une radio-trottoir très prisée ; d'où l'existence de nombreux cercles d'intellectuels qui, sans toujours marquer la présence positive voulue n'en sont pas moins les foyers d'une réflexion soutenue sur l'ensemble des questions majeures de l'heure » (Musangi Ntembo, s.d. 237). Et, ce, par opposition à la tendance katangaise qui est beaucoup plus inhibitrice et sectaire à cause de l'héritage paternaliste dû à la colonisation et dont étaient victimes les populations résidant dans les villes minières. Dans cette province, les débats d'idées à large échelle à travers les cités font souvent défaut du fait que les activités culturelles se déroulent essentiellement dans les cercles privés des entreprises locales. Ce qui justifie à suffisance le caractère timide de l'esprit de libre entreprise parmi les populations.

Tous ces facteurs combinés ont produit des effets néfastes : l'un d'eux est le non-épanouissement et la non-confirmation des talents qui n'ont pourtant pas fait défaut. Où sont les beaux temps de l'orchestre Gilkys, jadis célèbre à Lubumbashi avec les chansons comme « *Nyongo ya Rondot ?* » Que sont devenus les as de Sukisa de Likasi avec des titres comme « *Pandisha* » et « *Sala* » au cours des années 74/78 ? Où est l'orchestre Safari Nkoy avec sa chanson « *Santu Kimbangu* », qui agrémentait les soirées dansantes au Relais Club au cours de la même période ?

En outre, il est bien déplorable que le phénomène musical soit pratiquement éteint dans les milieux universitaires de Lubumbashi, où l'enthousiasme juvénile, la fantaisie et l'esprit d'initiative prédisposent à la création. Mais, l'étudiant clochardisé et réduit à sa plus simple expression a-t-il encore le temps, la force et le goût de faire de la musique ? C'est pourtant sur le Campus de Lubumbashi qu'ont joué autrefois avec brio, faisant la joie de nombreux mélomanes, les orchestres estudiantins comme K.O. Jazz, Les

Téméraires, Vox Kasapa et les Kasapards, et où des Soki Vangu, Emeneya, J.P. Buse et autres ont semé le grain de leur carrière musicale. Que ne sont-ils pas devenus, par la suite, en s'enracinant dans un milieu qui les a aidés à éclore leur talent ?

D'autres Soki sont en herbe depuis, sur ce campus, méconnus, silencieux, doutant d'eux-mêmes peut-être et que notre société perdra assurément, de façon irrémédiable, si les conditions d'encadrement et des structures organisationnelles se s'améliorent pas sensiblement et rapidement.

En effet, Soki Vangu ou Max Soki a par la suite fondé en 1970 l'orchestre Bella-Bella à Kinshasa avec la collaboration de son jeune frère, Emile Soki, devenu après Soki Dianzenza. Bella-Bella fut l'une de meilleurs formations musicales du pays au début des années 1970. Et les artistes musiciens Kester Emeneya et J.P. Buse ont obtenu les lettres de noblesse dans l'orchestre Zaïko Langa-Langa. Le premier cité est même devenu une grande star de la chanson congolaise, propriétaire du groupe Victoria Eleison, tandis que J.P. BUSE a occupé au cours de la décennie 80, la tête d'affiche de Zaïko. Il s'est installé au Canada où il avait repris le chemin de l'université. Depuis lors, on n'a plus entendu parler de lui comme musicien.

Néanmoins, dans le répertoire katangais, celui des années 1950, compte de vieux succès qu'interprètent encore de nos jours les guitaristes solitaires qui chantent à cœur joie dans les bars et les restaurants de Lubumbashi. Et nombreux de ces vieux succès sont souvent diffusés sur les ondes de la RTNC et de la Radio Zénith. Ils sont chaque fois ovationnés du fait qu'ils révèlent les réalités sociales de l'époque coloniale. C'est la fuite du temps qui rappelle à bon nombre de ces mélomanes leur jeunesse. Les œuvres les plus réclamées sont celles de Jean-Bosco Mwenda, Edouard Masengo et Baba Gaston. Relevons quelques chansons pour mémoire dans le souci d'examiner le traitement thématique des pionniers de l'école du Katanga.

Baba Gaston, de son vrai nom Omer Ilunga, a légué à la postérité une chanson qui porte son nom. Une œuvre de sa jeunesse exécutée avec son ensemble en 1955, accompagnée au micro de son ami André Djate. Baba Gaston avait expliqué l'auteur, c'est l'histoire de Baba Gaston qui part en voyage, son épouse lui écrit des lettres pour demander de ses nouvelles et pour en savoir pourquoi il ne répond jamais depuis qu'il est parti. Ce fut un tube dans les origines de l'école katangaise de musique. C'est un peu le « Para fifi » (la chanson la plus célèbre de l'orchestre African Jazz. Elle est l'œuvre de Kabasele dit Kallé Jeff dès la création de son ensemble en 1955. Cette chanson a été reprise par beaucoup d'orchestres congolais, africains et latino-américains) de l'orchestre Baba Gaston Band. Une chanson qui est régulièrement diffusée aujourd'hui sur les ondes de la RTNC/Katanga.

Baba Gaston (Par Omer Ilunga)

Barua kwa mupeni wangu Gaston

*Kwapicha yako ulinitumia, iko ku kichwa ya kitanda changu
Ee oh
Baba Gaston. Baba Gaston na Baba André, Oh Baba Gaston.
Mauwa yalalo ndie Bombardier oh Baba Gaston.
Baba Gaston na Baba André Oh Baba Gaston.
Usiku na siwezi kulala, nikipumbuka mupenzi yako ee, minalota paka.*

Traduction française

Papa Gaston
Lettre à mon cher Gaston
En réponse à ta photo que tu m'as envoyée.
Elle est (photo) sous mon chevet.
Oh oh Papa Gaston.
Papa Gaston et papa André – Oh Papa Gaston.
La fleur qui était une bombe pour moi, oh papa Gaston.
Même la nuit, je ne peux pas m'endormir si je pense à tes désirs.
Je ne rêve que des fleurs oh papa Gaston.

Bien que parti pour Léopoldville à la fin des années 1940, Léon Bukasa est demeuré à cheval entre sa culture d'origine et celle de Kinshasa. Il chante ainsi indistinctement en swahili et en lingala. La musique de Léon Bukasa est faite de beauté et d'amour et s'est nourrie aux sources de la vie intérieure des ancêtres. Musicien talentueux, il joue avec le même talent de l'accordéon, de l'harmonium, du saxophone et de sa guitare. Parmi ses œuvres majeures, on peut retenir : *Bibi Sultani* et *Kalala Badimwe*.

Bibi Sultani (Par Léon Bukasa)

*Wandugu wapenzi kwa habari nilipata leo
Wamesema sultani ni mwana muke, ni fasi
Ya wapi muliona bibi sultani.
Ata ku nkambo ai kuwa namuna ile.
Bibi Sakina kwa mapendo nilikupenda, njo
Vile unataka kuwa sultani wangu
Akili ya bibi aiwezi kupita ya bwana*

Akili ya bibi iko sawa mutoto kidogo.

Traduction française

Chers frères, j'ai eu une nouvelle aujourd'hui

On dit que c'est la femme qui est chef

Où avez-vous vu une femme chef ?

Même chez nos ancêtres, ce n'était pas comme ça

Sakina, ma femme, est-ce à cause de mon amour

Envers toi que tu veux devenir mon chef ?

La sagesse (ou l'intelligence) de la femme est comparable à celle d'un enfant.

Kalala Badimwena (par Léon Bukasa).

Kalala badimwena chérie na ngai Kalala

Mwasi abotamaki na mboka ya Kini

Zolo na ye folie

Basi banso ba kotangaka ngai

Nayebaki te soki mwasi yo akolinga ngai

Mbongo na bolingo

Bolingo ezali kaka liboso

Kalala Badimwene

Mwasi abotamaki na Kini

Solo tozwani na motema makasi mwa nzambe

Bato mingi mpenza solo baleki ngai na mbongo

Basi tozwani na motema mwa nzambe.

Traduction française

Ma chérie Kalala

Une femme née à Kinshasa

Rien que son nez me rend fou

Toutes les autres femmes l'envient.

Je ne savais pas qu'une femme comme elle pouvait m'aimer

Entre l'amour et l'argent
L'amour reste le plus fort
Vraiment nous nous aimons vraiment grâce à Dieu.

Parmi les autres pionniers de cette école de musique, il y a lieu de citer aussi Losta Belo. Il chante le même thème d'amour avec beaucoup d'humour et de frénésie. *Anna Wangu* s'inscrit dans cette tradition, tandis que *José Turudie kwetu* apporte un autre son de cloche.

Anna wangu (par Losta Abelo)

*Nilikwenda mukazi niliacha Anna ku nyumbani
Kurudi mu kazi paka kitanda kinanitika
Minoliza bantu amunioneyeko Anna wangu
Si baliniambia alifunga bintu anakwenda kwabo
Nekala mu mulango minaanza kweli kusikitika
Chérie
Utafanya nini kwa kumwona yule ndoa yangu*

Traduction française

Je suis allé au service en laissant ma chérie Anne à la maison
Mais à mon retour, c'est le lit qui m'a accueilli.
(Anne n'était plus là)
Je m'en suis enquis auprès des gens pour savoir s'ils l'ont vue.
Ils m'ont répondu qu'elle a fait ses bagages et est partie chez elle.
Je me suis mis à regretter ma chérie.
Que dois-je faire pour la retrouver, elle qui est ma femme légitime ?

José turudie kwetu (Par Losta Abelo)

*Turudie ku mugini, tukalime mashamba
Kazi nayo inatukosa humu E'Ville
Kumbi José turudie tukalime mashamba
Tu natafuta kazi nayo hatupate
Kweli José batatu funga tutalia sana*

Turudie ku mugini, tu kalime mashamba.

Traduction française

José, retournons au village

Retournons au village pour faire les travaux de champs.

Nous avons manqué du boulot à Elisabethville

Ainsi José, retournons au village pour faire les travaux des champs.

Nous avons cherché du travail sans pour autant le

Trouver vraiment.

José, on va nous arrêter

Nous allons pleurer amèrement

Retournons au village pour faire les travaux des champs.

Jean Bosco Mwenda wa Bayeke est une figure de proue de cette école de musique. Artiste de grande renommée internationale, il a composé des œuvres musicales à succès qui continuent à soulever l'enthousiasme du public. Nous retenons de lui : *Masanga-njia, Bibi Tereza, Bumbalaka et Furaha ya Katanga.*

Masanga-njia (par Jean Bosco Mwenda)

Nanina na mwenda njia yetu Jadotville.

Upitie njia yetu ya Buluo

Wende umwambie baba Bosco wa Bayeke

Wende umwambie ende akalale kwabo

Kana muke kasipo na bwana tumba

Ni kama kinga yasipo na lampi tumba

Si wende umwambie baba Bosco wa Bayeke

Wende umwambie ende akalale kwabo

Mama utakwenda naye tumba

Mama utakwenda naye ho

Wende umwambie Baba Bosco wa Bayeke

Wende umwambie ende akalale kwabo

Ilunga weye-Kasongo wetu, we Bosco, Bosco wa Bayeke

Nani muvuala Zibula-nani muvuala mabaya.

Traduction française

Toi qui va sur notre route de Jadotville?
Passez par notre route de Buluo
Allez dire à papa Bosco wa Bayeke
Allez lui dire qu'il aille passer la nuit chez lui
Tumba, une (petite ou mince) femme célibataire
Elle ressemble, Tumba, à un vélo sans phare
Allez dire à papa Bosco wa Bayeke
Allez lui dire qu'il aille passer la nuit chez lui.
Maman, Tumba, c'est la femme qu'il faut emporter
Maman, il faut l'emporter
Allez dire à papa Bosco wa Bayeke
Allez lui dire qu'il aille passer la nuit chez lui.
Oh Ilunga, Kasongo notre frère
Oh toi, Bosco, Bosco wa Bayeke
Qui porte les perles ?
Qui porte les blouses ?

Bibi Tereza (Par Jean Bosco Mwenda)

Bibi Tereza, bibi Tereza
Maugano tuliangana wa mama
Ta kwenda kwetu ku mugini we mama
Nitarudisha na barua
Niko na barua yako we mama
Napicha yako, nikitazama
Nakumbuka bitu mingi we mama
Na picha nayo haiseme we mama

Traduction française

Madame Thérèse
Madame Thérèse (2 fois)

Nous nous sommes fait une promesse, maman
En allant chez nous au village, mama
Je vais remettre la lettre
J'ai ta lettre, maman
Tu ne penses vraiment plus à moi, maman
Lorsque je regarde ta photo
Je pense à beaucoup de choses, maman
Mais la photo ne parle pas, maman.

Bumbalaka (Par Jean Bosco Mwenda)

Marie José na kwambiaka we bibi yangu (2fois)
Bumbalaka Tumba si kilema, Tumba kizalikiyo Tumba
Kya bankambo
Wa Baba Jacques na kwambiaka we bwana yangu
Seke seke sekesa kwanya Jacques aone
Bumbalaka, bumbalaka, bumbalaka, si kilema (2fois)
Oh Marie José wa kwenda naye, wakufa naye
Oh Marie José, José, José maman, José, José, José mam, Bosco, Bosco ...
Bumbalaka, bumbalaka, bumbalaka
Bumbalaka, si kilema, kizalikiyo, kya bankambo
Tumba

Traduction française

Marie José, je m'adresse souvent à toi, ma femme (2fois)
Tumba, le célibat n'est pas une infirmité, mais bien une coutume laissée par les ancêtres.
Toi le papa de Jacques, je m'adresse souvent à toi, mon mari
Toi qui est blagueur fais quelques blagues pour que Jacques puisse voir
Le célibat (plusieurs fois), n'est pas une infirmité mais une coutume (2 fois)
Oh Marie José, la femme qu'il faut emporter et avec qui, mourir
Marie José, José, maman José (plusieurs fois)
Le célibat (plusieurs fois) n'est pas une infirmité,
Mais bien une coutume léguée par les ancêtres. **Furaha ya Katanga** (par Jean Bosco Mwenda)
Furaha ya Katanga iko wapi

He bwana ?

Furaha ya Katanga ni kuvala

Kulala, kunywa.

Traduction française

La joie de vivre du Katanga se trouve où, les hommes ?

La joie de vivre du Katanga se trouve dans le bien

S'habiller, bien dormir, dans le bien boire.

Edouard Masengo Katiti, c'est le co-fondateur de Jecoke. Il est le cousin de Jean Bosco Mwenda Wa Bayeke. Ce dernier ayant perdu son père très tôt, il est pris en charge par la mère de Masengo. Ils sont ainsi formés dans le même moule artistique. Les chansons les plus symboliques et populaires demeurent Kabwebwe et les trois qualités d'une femme. Les mérites artistiques de Jean-Bosco Mwenda et Edouard Masengo Katiti sont marqués par le fait qu'ils jouent simultanément au cours de la même exécution la guitare solo, accompagnatrice et la guitare basse. C'est cette symbiose qui justifie la virtuosité de ces deux cousins dans le maniement de la guitare. A 70 ans, Masengo Katiti interprète de temps en temps les vieux succès, mais il vit dans la misère la plus noire. C'est le triste sort réservé aux musiciens congolais au crépuscule de leur vie.

Les qualités d'une femme (par Masengo Katiti)

Français

J'ai ma femme qui ne parle pas beaucoup

Qui n'a pas de jalousie et qui ne se promène pas

L'une des femmes qu'on ne trouvera jamais,

Même dans le monde entier avec ces trois qualités.

Kiswahili

Niko na bibi wasipo sema, wasipo kutembea ka

Wasipo na bwivu tu, ni yeye moya wasipo kupatikana

Hata dunia yote ne hezo tabia tatu

Lingala

Mwasi na ngai alobaka mingi te, akotambolaka te

Azali na zuwa te, mwasi oyo bokoki kozuwa te

*Na mokili mobimba kokola mwasi oyo **Kabwebwe Kitambala** (Par Masengo Katiti)*

Kabwebwe baba Kabwebwe Kitambala

Niliomba yote kwake Kabwebwe

Alinipa yote baba Kabwebwe Kitambala.

Naliomba chupa moja alinipa chupa sita
Naliomba maji ya kunywa alinipa coca-cola
Naliomba maji ya kunywa alinipa coca-cola
O baba Kabwebwe Kitambala
Masengo anaimba Kabwebwe
Anaimba leo baba Kabwebwe Kitambala

Traduction française

Kabwebwe papa Kabwebwe
Kabwebwe papa Kabwebwe
J'ai tout demandé à Kabwebwe
Il m'a tout donné papa Kabwebwe Kitambala
Que vais-je encore demander à papa Kabwebwe
Je lui ai demandé une bouteille, il m'en a donné six
Je lui ai demandé de l'eau à boire.
Il me donne du coca-cola
O papa Kabwebwe Kitambala
Masengo chante Kabwebwe
Il chante aujourd'hui Kabwebwe Kitambala.

Les chansons de ces pionniers ont été enregistrées au cours des années 1950, pour la plupart aux éditions "Gallotane", mises en place par les Blancs sud-africains en 1952. Et depuis lors la musique congolaise moderne produite par des artistiques musiciens au Katanga n'a pas pu rayonner de tout son éclat dans son foyer d'origine et assurer en conséquence la survie de ses producteurs à cause de sa faible diffusion. Ce qui nous permet de dire que la musique congolaise moderne, dans sa conception actuelle, est essentiellement l'œuvre des artistes musiciens de la capitale. D'où la nécessité de chercher les voies et moyens de créer une plate-forme d'idées novatrices et proposer des solutions pour la relance et l'affermissement de la culture musicale dans la province du Katanga. En fait, par la diversité de ses thèmes, la chanson constitue à coup sûr le miroir des peuples ; elle aide « à fixer historiquement certains moments politiques du pays, immortaliser certains noms ou encore dévoile la sensibilité de l'âme devant la nature, face aux phénomènes naturels internes ou externes comme l'amour, la naissance et la mort (Kande Dzambulate, 1988, 239). Dans cet ordre d'idées, on peut reconnaître que la musique congolaise moderne au Katanga a encore beaucoup à faire pour répondre à la grande mission socio-historique dévolue à ce bel art.

La situation du Katanga en général et Lubumbashi en particulier n'est pas très différente de celle d'autres villes de provinces du pays. En effet, à Lubumbashi, tout comme partout ailleurs, Kisangani, Bukavu, les deux Kasai, le Bandundu et Mbandaka, les hommes d'affaires et les commerçants ne s'intéressent pas au

marché de la chanson.. Dans les régions précitées, quand on danse dans un bar ou dancing club, c'est avec les nouveautés de Kinshasa car sur place les orchestres n'ont pas les moyens de produire un disque. (Voir page 34-35)

Restés longtemps badauds friands(*ngembo*) s'agrippant aux fenêtres des bars pour admirer les musiciens en concert, les jeunes vont se manifester d'abord dans l'exécution des chansons et danses populaires. Leur chanson la plus connue demeure « *Wele Kingo* ». Elle fut fureur dans les « *Nganda* »* à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Pendant ce temps, du côté des Etats-Unis d'Amérique, le rock and roll bat son plein suivi du twist, tandis qu'en France c'est le règne du « *yéyé* », du jerk entre autres, symbole d'une joie de vivre qui débute en 1961 et triomphe en 1967. Et puis vint le phénomène hippie au début de l'année 1966. La jeunesse kinoise scolarisée sera touchée par ces phénomènes par l'intermédiaire des mass médias ; la radiodiffusion, la télévision et surtout de la publication mensuelle : « *Salut les Copains* » ainsi que les moyens techniques, c'est-à-dire les disques et les cassettes audio de Richard Antony, Salvator Adamo, Johnny Hallyday, Elvis Presley, les Beatles, les Rollings Stones, Otis Redding etc.

Ainsi, pour les moins inattendus qu'on puisse dire, cette jeunesse représente 61 % de la population de Kinshasa, estimée à cette époque à 859 220 habitants. C'est désormais ces jeunes qui mènent la danse, qu'ils n'aient jamais eu voix au chapitre. Ceci marque le début d'une fureur de vivre dont il ne sera plus possible d'endiguer les assauts jusqu'à ce jour.

Edgar Morin, explique que le phénomène obéit à l'esprit du temps qu'à des déterminations nationales ou économiques particulières [...]. L'adolescence, en tant qu'elle apparaît et se cristallise lorsque le rite de l'initiation dépérit ou disparaît, lorsque l'accession à l'état d'homme se fait graduellement.

Au lieu d'une rupture, sorte de mort de l'enfance et de renaissance à l'état adulte, se constitue un âge de transition, complexe, ambivalente, sorte d'espace biologique - psychologique - social qui fournit le terrain favorable à l'éventuelle constitution d'une classe d'âge d'adolescence [...]. A la précocité sociologique et psychologique s'associe une précocité amoureuse et sexuelle [...]. La formation de la nouvelle classe d'âge s'effectue dans un climat de promotion des valeurs juvéniles dans l'ensemble de la société. [Morin, E., 1984 : 213, 214].

Le phénomène se développe à Kinshasa d'abord par la vague des clubs de danse et d'amitié entre les jeunes, filles et garçons. Ils s'organisaient périodiquement des bous ou surprises party. La Bamba

* C'est le ghetto, le lieu de prédilection des jeunes désœuvrés où l'on apprend à se débrouiller, à se défouler, à s'affirmer dans la société urbaine face aux adultes. Les partisans de ce mouvement sont appelés « *bills* ». Ils reflètent un certain état d'esprit, une situation sociale, un comportement plus ou moins marginal que l'on trouvait chez les jeunes Kinois des années 1957 et du début des années 1960. Par ailleurs, le mot « *Nganda* » désigne à l'origine un campement des pêcheurs et aujourd'hui, par extension, il désigne tout débit de boissons en milieu urbain.

que dirigeaient Roy Mavungu et Stewart Ngoma était l'un des plus grands clubs de Kinshasa. Il comptait des membres à travers les communes de Kasa-vubu et Kalamu. A dire vrai, les jeunes de chaque commune avaient un ou plusieurs clubs d'amitié et de danse. Ceux de la commune de Kinshasa, par exemple, évoluaient dans La Vogue que présidait Daniel Ngoma. En effet, Paul R. Bazakana écrit : « La capitale congolaise compte pas mal des clubs, c'est-à-dire des regroupements des jeunes officiellement reconnus ou non qui font beaucoup de bruits. Tous ces clubs poursuivent un seul but : organiser des manifestations qu'on appelle boums » (Bazakana P.R., 1967,32).

Dans cet esprit, une occasion était offerte aux vacanciers de la capitale pour un bal populaire qui se donnait au Jardin Botanique, le Parc de Boeck, le futur Parc de la Révolution 15 Août de chaque année. Ce fut une occasion où les membres des différents groupes se distinguaient et souvent les compétitions étaient engagées entre les clubs. Le passage servait d'initiation aux plus jeunes pour une entrée dans le cercle des grands. Tout s'agissait à cet époque d'une manière graduelle avec la bénédiction des « grands prêtres » de cercles artistiques. Ce dernier phénomène en a sans doute produit un autre à Kinshasa, à savoir la formation des orchestres des jeunes. Mabilia Konde confirme : « Décidément, la jeunesse congolaise cherche fiévreusement à sortir du silence dans lequel elle s'était enfermée [...] ».

Ces derniers temps parmi les jeunes garçons et filles, nous voyons surgir des poètes, des écrivains, des musiciens. Mais, il semble que la musique prenne de plus en plus de l'hégémonie sur les autres moyens d'expression. Et pourtant il y a une bonne douzaine d'années, il était de notoriété publique que la musique n'intéressait pas beaucoup la classe intellectuelle de notre pays. Aujourd'hui, c'est devenu un art fort prisé par les jeunes intellectuels ».(Mabilia Konde, Mai 1970, 32).

Les plus anciens orchestres sont « Jamel National » et « Diamant Bleu » de Guvano, Monsengo René dit Moreno et d'Abraham Kabeya, et puis vint 1965 l'orchestre Négro-Succès, nouvelle formule suivi de « Los Angeles » de Robin, un autre montre sacré de la musique de la nouvelle génération.

A cette époque, Théophile Ayimpam rapporte que « la rumba traditionnelle était pour ainsi dire essoufflée, une génération nouvelle éprise de romantisme et d'exotisme était née. Il fallait la satisfaire. Or un rythme nouveau le « boucher » faisait ses premiers pas. Les jeunes de Négro-Succès l'exploitèrent à fond. Bavon Marie-Marie lance la chanson « *Sekele ya boluli mwasi* », qui connut un succès retentissant dans tout Kinshasa. La jeunesse fut ébranlée à telle enseigne que Négro-Succès fut surnommé l'orchestre « des bana ya 15 ans » c'est-à-dire l'orchestre des adolescents » (T. Ayimpam, 1970,11). Il est un fait qu'à l'époque, la musique de cet orchestre répondait aux exigences de la jeunesse. Pendant cinq ans, cet orchestre était à l'affiche dans les milieux des jeunes.

Comme soliste, il avait épousé, comme on devait s'y attendre, le style de son aîné, d'une manière intelligente. Sa guitare rendait des sons neufs, savoureux et variés. Témoignage d'un souci constant de recherche. Cette musique en plein essor, à vrai dire est destinée à un public jeune, très mouvant et dans le

vent. Elle véhicule une rythmique très envoûtante, irrésistiblement entraînante. Elle est accompagnée par des chansons lyriques qui sont entrecoupées par des cris aigus que poussent les chanteurs dans le « Sébène », mais elle est très soutenue par une orchestration faite des sons instrumentaux qui avoisinent la cacophonie et la trame de fond de la guitare basse, du drum et de la batterie. Les jeunes sont pris en pâture par cette musique qui a subi une nette influence du rock, du twist et du yéyé dans l'exécution gestuelle. Ils se comptent par dizaine aux concerts de Negro-Succès.

Parlant du même phénomène dans la société européenne, Edgar Morin confirme qu'il y a dans « cette musique intensément et frénétiquement rythmée un ferment dionysiaque, panique, une force explosive. Il y a peut-être une stimulation forte au ferment de rébellion qui est dans toute adolescence. Ce mouvement musical se diffuse à travers les jeunes des différentes couches sociales (Edgar Morin. 1984 : 234). C'est dire que avec l'avènement de nouvelles structures musicales imposées par les jeunes. C'est l'acculturation de la chanson congolaise de la sève du rock, du twist, du yéyé d'abord et plus tard du reggae et du disco. Un langage nouveau truffé des mots français et anglais voit le jour et développe une nouvelle culture de masse.

Des orchestres Negro-Succès, Zaiko Langa-linga, Thu-Zaina, Belle-Bella, Empire Bakuba chantent avec force « *Sekele ya Boluli Mwasi* », « *Lucie pauni ya talu* », « *Ba Patrons na mbongo* », « *La Tout Neige* », « *Charlotte Adieu n'Athenée* », « *Mbeya-Mbeya* », « *Lina* » etc. ce mouvement musical s'accompagne d'une mode vestimentaire qui sert de point d'appui à l'affirmation de cette nouvelle classe dans la société. Car la musique explique André Patient Bokiba est aussi un principe de structuration de la société. C'est à travers la notation des goûts musicaux de ses personnages que Sylvain N'tari-Bemba décrit l'émergence de nouvelles classes sociales (). Dans le cas de Negro-Succès, c'est un jeune homme, beau gars, avec un accoutrement très recherché qui domine la scène et influence par ricochet les jeunes mélomanes par sa façon de s'habiller, de se maquiller, de jouer la guitare et de danser. Cette idole a pour nom de scène Bavon Marie-Marie.

Il voit le jour le 27 avril 1944 à Kinshasa, dans une famille de trois enfants dont une fille et deux garçons parmi lesquels Luambo Makiadi. Le jeune artiste reçut une instruction non négligeable. Il fréquente, comme les jeunes de son quartier, l'école St Louis de la commune de Kasa-vubu (Dendale, Quartier Christ-roi) pour ses études primaires. Il accomplit par la suite trois ans secondaires et se lance dans la carrière musicale. C'est ainsi qu'il réussit à monter un orchestre dénommé « Les Cousins bleus » avec Zozo, Dodo et Bijou, vers les années 1960, avant d'intégrer l'orchestre Negro-Succès en 1965.

Les chansons de Siongo sont presque axées sur les thèmes de la vie, de l'amour et de la jeunesse. L'amour est le thème qui a le plus inspiré Bavon. Le poète aborde ce thème sur toutes ses formes. C'est ainsi qu'il évoque tour à tour l'affection, l'infidélité, la rivalité et le divorce. Les titres tels que « *Mille zaïres pour Lucie* », « *Nakata serment ya bolingo* », « *Nadendela mibali* », « *Basi ya Kinshasa* », « *Elongi*

ya télévision » en font foi. Dans « Lucie *pauni ya talu* » et « Mille zaïres pour Lucie », le poète exprime l'attachement d'un jeune homme à une jeune fille, appelé Lucie, qu'il adore et tient tout prix à en faire son épouse. Cette poésie suscite des sensations et des émotions par son rythme et sa mélodie qui réconcilient aussi les âges. Ce qui faisait de lui un artiste de premier plan.

Quant aux chansons « *Nadendela mibali* » et « *Basi ya Kinshasa* », l'auteur dénonce de part et d'autre le drame de l'infidélité dans l'amour. Et la chanson « *Elongi ya télévision* » évoque la rivalité entre deux hommes. « *Nakata serment ya bolingo* » souligne la rupture des relations matrimoniales.

Siongo a aussi chanté d'autres thèmes qui symbolisent la hantise, l'angoisse et la mort. On se rappelle certainement des chansons ci-après : « *Maseke ya meme* », « *Libanga na libumu* » et « *Mamona mbwa* », etc.

Libanga na libumu

C'est le thème de l'amour, mais pris dans un sens de stérilité féminine. En effet, la procréation conditionne l'existence et la survie de toute union conjugale dans la culture africaine. Ainsi, une femme qui ne conçoit pas réduit en principe ses chances d'entretenir une union stable et se fait une mauvaise réputation. Pour ce faire, elle doit tout faire pour consulter marabouts, féticheurs, guérisseurs, voyants dans le souci de procréer. Il se révèle après plusieurs consultations qu'il est établi que sa stérilité est le fait d'une malédiction de ses parents qui ne voulaient pas que cette dernière mène une vie de prostituée, de femme « *Ndumba* », voie dans laquelle elle s'est engagée. C'est ainsi qu'on lui a logé une pierre dans le ventre. Littéralement, *libanga na libumu* se traduit par une pierre dans le ventre.

Le style musical reste dans les cordes habituelles de Négro-Succès. Au refrain, le rythme est percutant, très syncopé et électrise les danseurs dans un courant des mouvements hypnotisants.

Les paroles qui accompagnent cette musique sont significatives et profondes. Elles traduisent une réalité fort courante dans la mentalité des Africains, mais la musique adoucit quelque peu ce triste constat. (Pierre Eros Nianza, 1971: .31).

Texte en lingala

Nani akolinga nga(i)

Mibali baboya nga(i)

Ngai ko namela milangi

Nabotaka te.

Nani ako décider o bandeko

Ayoka nga mawa na motema

Nani akomema nga epai ya nganga

Natalisa nzotu soki libanga na libumu

Ngai mwasi mobimba nabotakate o
Nakoma kolela mwana mai na miso
Refrain
Naleli iya-pasi na motema
Naleli o ngai nawei o bandeko
Nganga alobi ba famille na ngai mabe o
Balingi nga nabota te o
Jalousie mpo nga nazali ndumba
Balingi nga nabalate o
C'est trop tard nakobala lisusu te o
Nazali nde na libanga na libumu.

Traduction française

Qui pourra m'aimer
Les hommes me détestent
Car je bois comme un trou
et je suis stérile Qui peut en décidé
Qu'il ait pitié de moi
Qui me conduira chez le féticheur
Pour que je le consulte
Je suis stérile peut-être
Ce manque d'enfant me fait couler des larmes des yeux
Oh ! Je plains mon pauvre cœur
Je pleure car je meurs mes sœurs !
Le féticheur dit que ma famille est en la cause.
Elle maudit ma procréation
Elle est jalouse du fait que je suis femme libre
Mes parents veulent me marier
C'est trop tard je ne me marierai plus
Parce que j'ai une pierre dans le ventre.

Dans la

chanson « *Mamona mbwa...* », il a employé le langage des sages et un style particulier : *Mamona mafwita ku mbandu* », c'est-à-dire ce que le chien sent, il ne le confesse jamais. Cette œuvre a été chantée à un moment où Bavon Marie-Marie disparaîtrait bientôt. En effet, quand un homme souffre d'une maladie ou subit les conséquences d'une faute collective ou d'une faute, qui déshonore sa famille, il est pareil à un chien affairé, qui connaît l'objet de ses souffrances, mais ne peut le révéler pour éviter la honte, le déshonneur ou le

scandale. C'est pourquoi pareils êtres meurent avec leurs secrets. On dit alors : ce que le chien sent, il ne le confesse jamais. Thème judicieux, structure musicale rigoureuse. (Pierre Eros Nianza, 1971 :31).

A Vrai dire, la musique de Bavon est plénitude, élan efficace d'un artiste qui aime la vie, la saisit à pleine mains pour exprimer toutes les ressources.

Il se dégage de l'analyse de l'œuvre de Siongo une unité absolue. Car n'y a-t-il pas un principe qui fonde toute cette inspiration, s'est-on demandé ? Il répond que « je vous apprendrai que c'est aussi un principe de n'en avoir pas. Je n'ai jamais cherché à appliquer des théories dans mes chansons. Tout ce que je chante, c'est ce que je vois, j'entends, ce que je vis concrètement. C'est peut-être en cela qu'il faut chercher cette unité, c'est-à-dire dans le besoin de l'authenticité [...] de fidélité à moi et à ma société (Bavon Marie-marie, 1970, 11).

En effet, d'aucuns ont affirmé qu'il faut découvrir la mort de Siongo à travers ses chansons. Ils se réfèrent à deux chansons : « *Nakata serment ya bolingo* » et « *Mamona mbwa* ». Ces chansons font allusion à la palabre qui l'avait opposée à une femme dans la voiture alors qu'il était sur la route de la mort. L'auteur a-t-il pressenti sa mort dans ces chansons ? Peut-on juger un poète à travers son œuvre ? Il y a lieu de répondre par l'affirmative. Cette affirmation paraît assez valable dans le domaine de la poésie. Car il est très difficile de séparer une œuvre artistique de son auteur.

C'est dire qu'on peut découvrir l'auteur à travers l'analyse critique de son œuvre. Ainsi, lorsqu'il s'est tué au volant de sa voiture au matin du 5 Août 1970 à l'âge de 26 ans, il est pleuré presque par toute la jeunesse kinoise partant congolaise. Car la génération à laquelle il appartenait est celle qui était justement appelée à assurer la succession des aînés.

On peut conclure avec Théophile Ayimpam que le jeune artiste a été arraché au succès, au talent et à la vie. Ce qui explique l'émotion inexprimable qu'a provoqué sa mort [...]

Car Bavon Marie-marie est resté un jeune parmi les jeunes. Toutes ses compositions il les a puisées par la jeunesse. Elles lui ont été dictées par la jeunesse pour ainsi dire, qu'il a su se mettre à la mesure de la jeunesse. Cette dernière attendait de la musique congolaise moderne quelque chose de plus « jeune », de plus « révolutionnaire », de plus « Yeye », de plus « dans le vent » comme on dit : c'est quelque chose de très « insaisissable », de très « indéfinissable », Bavon le leur a communiqué, une musique jeune pour les jeunes. Aussi, les jeunes regrettent-ils d'avoir perdu en lui non seulement quelqu'un de la même génération mais encore un ami qui a su la transcender pour mieux la posséder, pour mieux l'envoûter, pour mieux l'hypnotiser, pour mieux se communiquer. Il a parfaitement réussi (Théophile Ayimpam, 1970,12).

Zaiko langa langa

Après la mort de Siongo Bavon, Kinshasa comptait déjà un bon nombre d'orchestres animés par les jeunes élèves de moins de vingt ans dont la naissance se situe entre 1968 et 1970. il s'agit de Thu Zaïna

(1968), Shikas Moys (1968), Zaïko Langa-Langa (1969). Cette tendance pratique de la musique congolaise moderne. Une deuxième tendance avec les ISS Boys, les Saphirs, les Ecureuils, les Mustangs interprètent les variétés françaises et anglaises. Dans le versant de la rumba la liste était allongée plus tard avec les orchestres Bella-Bella (1970), Symba (1970) et Empire Bakuba (1972). Comme souligné plus haut l'influence de Négro succès au plan local a été fort déterminante dans la formation de bon nombre de ces groupes tout comme celles des orchestres Los Nickelos, Yeye National des étudiants congolais de Belgique dont les chansons *Bolingo ya téléphone* et *Révélation* ont eu des échos très favorables auprès de la jeunesse kinoise.

Il en était de même de l'orchestre Les vipères du foot-balleur -musicien Freddy Mulongo avec comme références favorables les chansons « Angélique », « Ma jolie brousse » et l'interprétation de « scandale dans la famille ». Quand il sera de retour au pays en 1966, Freddy Mulongo fonde l'orchestre Baby National en 1968 où il est sorti de l'anonymat le chanteur Kanta Nybond, âgé à peine de 18 ans. La plus part de ces anciens musiciens « Belgicains » ont dû assumer des fonctions importantes dans la vie nationale à la fin de leurs études en Belgique, allant de haut fonctionnaire au ministre.

Par ailleurs, il y a lieu de signaler en passant les tentatives d'évasion musicale des étudiants de l'Université Lovanium avec « Les Cancres », « Les fantômes » et « Ben Comanche » et ceux de l'Université Officielle du Congo avaient monté trois ensembles très fiables ; K.O. Jazz (Kassapa Orchestre de Jazz), Voix Kassapa, Los temerarios ou les téméraires.

Zaïko Langa-Langa est le premier groupe des jeunes à avoir atteint vingt ans d'existence avant que le noyau de base qu'incarnait D.V. Moanda et Nyoka Longo, ne soit scindé en deux orchestres, Zaïko Familia Dei et Zaïko Nkolo Mboka.

Pour mémoire, l'ancêtre de Zaïko Langa-Langa était Belguid National, un club désormais de la Commune de Kasa-Vubu. Ils signent comme objectif de distraire les vacanciers par la musique et la danse après des rencontres du « Football loisir ». L'aventure débute en 1968 entre D.V. Moanda, Henri Mongombe, Marcelin Delo et André Bitu, etc. Il sera agrandi avec l'arrivée de Jules Presley Shungu (Papa Wemba), Jerassy, Jossart Nyoka (Nyoka Longa), Teddy Sukami, Mamaku Félix dit Pépé Felly, Enock Zamwangana, Damien Ndebo, Baudoin Mitshalo, Ephraïm Mwaka et enfin Evoloko Anto Nickel. Ils démarrent les activités artistiques en 1969 sous la dénomination de Zaïko Langa-Langa. Le nouveau né attire l'attention des élèves de toutes les écoles de la capitale. Le succès est immense avec la sortie des premières chansons sous disque parmi lesquelles : « La tout-Neige », « *Monsinzo* », « Charlotte adieu n'athénée », etc. Dans l'entre-temps le groupe s'est agrandi de nouveau en vagues successives, par Ilo Pablo, Bimi Ombale, Gina Efonze, Bozi, Lengi Lenga, Sikingi, etc.

La deuxième vague et la suite des succès apparaissent avec « Consolation », « *Erare humanum est* », « *Vie ya mosolo* », « *Liwa ya somo* ». Et puis, coup sur coup, c'est le tour d'« *Eluzam* », « *Mbeya*

mbeya » et « *Semeki Mondo* », « *Ndonge* », etc. Ces œuvres enivrentes se sont accompagnées aux pas de la nouvelle danse : Cavacha, appréciée et adoptée par tous. Ainsi, Zaïko Langa-Langa s'est frayée une voie assez originale et impose son style avec de sonorités empruntées à la Poy Music. Cette consécration est surtout l'œuvre de la guitare Manuaku dit Pépé Fely. Il a contribué à révolutionner la rumba des années 1970. Garçon très calme, Manuaku est une virtuose de la guitare. C'est dire que « la génération Zaïko » a eu le mérite de révéler un guitariste génial Manuaku Waku alias Pépé Fely [...] A l'école de Manuaku, tous les solistes de sa génération ont appris à faire bouger les foules par un style de pincement rapide des cordes – en boucle – afin de provoquer une extase immédiate (Manda Tchewwa, 1996,166). Et plus tard avec les interventions continues des onomatopées et cris d'animation entretenus par les « rappeurs », « Atalaku » apportent à la musique et à la danse une chaleur particulière de la culture africaine.

Bien que Zaïko Langa-Langa soit resté à l'affiche pendant plus de trois décennies. Il a connu quelques défections qui ont donné naissance à plus d'une vingtaine d'orchestres. La plus spectaculaire a eu lieu en décembre 1974 et avait occasionné le départ de Papa Wemba, Evoloko, Mavuela Somo et Bozi Boziana avec la création de ISIFI Lokole (Institut de savoir ou l'institut des idoles).

En 1980, Zaïko Langa-Langa connaît une deuxième défection, résultat de départ de Manuaku qui fonde Grand Zaïko Wawa. Dans l'entre-temps Evoloko réintègre le groupe et survient la danse « *Volant-Guidon* » avec le fond de la chanson « Fièvre Mondo ». C'est le délire sur le marché du disque à Kinshasa. Son auteur est accueilli en véritable enfant prodige.

Après ce grand succès Zaïko est écroulé pendant 9 mois. Verckys profite de ce temps et débauche Evoloko, Bozi Boziana, Roxy Tshipaka, Djo « Mali ». Ils mettent sur pied les structures de Langa-Langa Stars en 1982. Néanmoins Zaïko refait surface avec les chansons *Muvaro*, *Mokili échanger*, *Liwa ya moibi* et plus tard *Chéri Ngoss*. Il est par la suite invité au Japon en 1984. Cinq ans après, Zaïko Langa-Langa enregistre le départ massif d'un bon nombre de musiciens. Les dissidents montent un deuxième groupe. Ils optent pour la dénomination de Zaïko Familia Dei avec la bénédiction du mécène Gabonais, Gustave Ngossanga, tandis que Nyoka Longo prend le nom de Zaïko Nkolo Mboka. Les groupes antagonistes évoluent presque à armes égales.

Ainsi, après une très longue tournée euro-américaine Zaïko Familia Dei regagne le pays et disparaît par après du paysage musical jusqu'à ce jour. La chanson « Oiseau rare » a marqué l'existence de cet orchestre et une œuvre majeure d'une grande valeur artistique.

Cependant, Zaïko Nkolo Mboka de Nyoka Longo assure la légende du Clan et maintient la présence de l'orchestre 25 ans après sa création. Nyoka Longo fait figure de leader musical charismatique dans le développement de la musique congolaise moderne. Cette musique est plénitude, force, élan efficace d'un homme qui aime la vie, la saisit à pleines mains pour exprimer toutes les ressources. C'est dire que Zaïko est le véritable créateur de la flamme artistique de la troisième génération. Il est resté à l'affiche pendant

34 ans et a produit une musique destinée à la jeunesse de différentes générations d'âge malgré la concurrence amorcée dans une constance remarquable, c'est-à-dire une école de musique.

Aussi, les meilleures danses qui ont marqué les temps forts de la musique congolaise moderne durant les trois dernières décennies ont été inventées et popularisées par cette formation. Si Luambo Makiadi a joué la musique de l'O.K.Jazz pendant au moins 33 ans de 1956 à 1989, Nyoka Longo est resté actif au sein de Zaïko de 1969 jusqu'au-delà de 2003, soit plus de 34 ans dans l'histoire de la musique congolaise moderne.

La chanson de Zaïko a suscité des sensations et des émotions à travers une langue qui a largement joué les sonorités, les rythmes et les images. Les auteurs-compositeurs de la génération Zaïko dès le début ont chanté l'amour passion procédant d'une profonde admiration physique (La tout Neige). Il y a eu l'amour contrarié (*Mosingo*). Il y a aussi l'amour exemplaire, fidélité, fondé sur l'accord des sentiments et la communion des pensées (consolations). Mais il y a aussi eu la satire contre la classe bourgeoise.

La chanson « Onassis » est une illustration parfaite du fait qu'elle stigmatise les gros bourgeois qui débauche les jeunes filles. Ici, par la voix du poète Evoloko, la jeune fille dénonce l'ami de son père qui la courtise intensément sur le chemin de l'école en l'invitant à bord de sa voiture avec des propos villéchants. Dommage pour le courtisan, car la jeune oppose un refus catégorique en répliquant que je vais te dénoncer auprès de mon père que tu m'as promis beaucoup d'argent, voire une maison ». Cette pratique que cette jeune fille dénonce est l'opposé à celle de « Mario ». c'est-à-dire ce sont des hommes âgés qui vont à la conquête des jeunes filles. Nombreux d'autres auteurs-compositeurs parmi les jeunes musiciens avaient aussi chanté le même thème, c'est le cas de Jeff Mateta avec « *Mabumu minene* » (Les gros ventres). A l'époque, cette chanson était même interdite de diffusion sur les antennes de la Radio Nationale (Cfr Zaïre, Hebdomadaire de l'Afrique Centrale, n°158, 15/08/1971, 32).

Analysant cette situation sociale dans les centres urbains Tshonga Onyumbé explique que celle-ci est due à un relâchement des mœurs et le brassage des mentalités après l'indépendance a atteint toutes les couches sociales, toutes les générations. Avant 1960, les chanteurs-compositeurs s'incarnaient rarement, si pas du tout dans la peau de la jeune fille [...] Avec l'indépendance, le bouleversement des structures socioculturelles et les diverses migrations internes, la mentalité du Zaïrois a énormément changé. L'éducation de la jeune fille pose des problèmes sérieux, et l'on doit en parler (Tshonga Onyumbé, 1982, 86-87).

C'est dans ce même contexte qu'un autre auteur compositeur Dido Yongo de Zaïko reconnaît réellement l'évolution des mentalités dans la chanson « *Mokili e changer* », c'est-à-dire le monde a connu de grandes transformations et de considérables mutations (Iloza Mulelenu Esseka, op. cit.) Nous y reviendrons avec beaucoup de détails dans le chapitre.

Ce courant de changement n'épargne non plus les mœurs, les coutumes, les traditions. Le poète explique ce changement dans les vers ci-après.

Bokamwani te mokili échanger bandeko

Basi ya mabala bakomo lelo basi ya ndumba

Basi ye ndumba bakomi kokota makwela

Bapakano bakoma kosambele Nzambe

Pasi ya mokili eleki bango

Ne soyez pas surpris, le monde a changé

Les femmes mariées se prostituent

Les femmes libres entrent en mariage

Les païens prient pour palier à leur misère.

Ce changement fait remarquer Iloza Mulelemu Esseka est véritable, il n'y a pas en effet à s'en étonner. Le poète chante un problème qui est familier. Il chante la prostitution, le ménage, la religion. Mais, ce phénomène est décrit sous forme d'un monde à l'envers. « La souris chasse le chat », la prostitution et le mariage apparaissent de nos jours comme un phénomène qui préoccupe beaucoup de personnes et se manifeste dans toutes les couches sociales (Iloza Mulelemu Esseka, 1997 : 36).

Une autre institution qui défraye la chronique de nos jours et que Dindo évoque dans son poème, c'est la pratique religieuse. La religion explique Iloza se manifeste dans toutes les couches sociales pour se protéger contre un mal, préparer le salut (vie éternelle). Et dans cette période de crise aiguë, elle sert à soulager la misère. C'est cette dernière attitude que Dindo constate chez les païens.

Réservé à la musique religieuse.

La jeunesse est au centre de la tendance thématique de la chanson des orchestres dit de la troisième génération. On se souviendra dans la lignée du grand succès de l'orchestre Thu-Zaïna (1968-1972) intitulé « *Ba patrons na mbongo* » qui avait bougé les jeunes garçons de l'époque du fait que leurs talents de séducteurs face à la concurrence de patrons (nouveaux bourgeois) étaient largement vantés. Et l'orchestre Symba de July Cuivre s'était fait connaître avec « Valentine » et « Léa ».

Des chansons qui avaient un ralentissant foudroyant auprès de la jeunesse kinoise du début des années 1970. Car un stock de 20.000 disques était vendu en deux semaines : fait extraordinaire pour le marché kinois (Cfr Zaïre, janvier 1971, 30). Il revient de prévenir que tous ces orchestres issus de la troisième génération n'ont pas pu résister à la flamme artistique de l'orchestre « Anti-choc Zaïko Langa-Langa ». Nous en parlerons dans le chapitre concernant la vie et la survie des orchestres.

Bella Bella

L'orchestre Bella-Bella de Max Soki et d'Emile Soki a joué un rôle très remarqué dans la promotion de la culture musicale de la République Démocratique du Congo. Il s'était affirmé dès le début des années 1970 sur le marché de la chanson congolaise au même titre que les grandes formations de l'époque du fait que leur musique ne s'adressait pas uniquement à la jeunesse, mais à tous ceux qui aimaient la bonne musique. Bella-Bella évoluait dans le style de l'African Fiesta original des années 1964-1965. c'est dommage que cet orchestre n'ait pas pu franchir le cap des années 1980 à cause de l'instabilité du jeune Soki Dianzenza qui était tantôt dans Bella-Bella, tantôt dans super Belle-Bella, tantôt dans Bella Mambo, voire Bella Mambo Renové, etc.

Avant que cet orchestre ne s'appelle Bella Bella son initiateur a connu les étapes importantes nécessaires à une évolution normale. L'aventure commence dans la capitale du cuivre où Soki Vangu, à l'époque Maw Soki est étudiant à la Faculté de Droit de l'université officielle du Congo en abrégé UOC où existait déjà avant son arrivée 1968. L'orchestre KO Jazz, fondé par Sasa Médias. C'est ainsi qu'en 1968, les dissidents de KO Jazz créent l'orchestre Vox Kasapa. Max Soki est parmi les animateurs principaux du groupe. Une année après, il rentre en vacances à Kinshasa et tente d'embrasser la carrière musicale mais les aspirations du jeune Max soki rencontrent quelques handicaps dus aux intrigues propres, bien connues dans la vie des musiciens congolais.

Pendant qu'il cherchait vainement la voie à suivre, Emile Soki, le petit frère, le futur Soki dianbzenza venait de gagner le premier grand prix du Festival de la chanson. Il est aussi attiré par la carrière musicale. Il s'enrôle aussitôt dans une petite formation du quartier, connue sous le nom de Myosotis. Mais l'aventure tourne très courte. Il décide de rejoindre le grand frère, Max Soki qui répétait déjà avec quelques recrues qu'il avait regroupées dans une autre formation du nom de « Fontama ». Cette deuxième expérience échoue lamentablement.

Après cet épisode, il rencontre Charles Lokelo, propriétaire de la maison d'édition la Musette. Celui-ci les prend en charge. Après quelques mois de dur labeur, les ambitions se précisent et Soki Vangu (Max Soki) baptise l'orchestre du nom de Bella Bella. Et le 15 août 1970, l'orchestre Bella-Bella apparaît officiellement sur scène chez Appollo-Bar à la commune de Bandalungwa. Mais avant la sortie en public, Soki Vangu propose aux membres de l'orchestre de mettre Emile Soki comme tête d'affiche du groupe afin d'attirer beaucoup de badauds de la musique. C'est ainsi que Emile Soki devint la tête d'affiche de Bella-Bella. Les faits sont attestés par ce témoignage livré lors de la première sortie en public de l'orchestre « Bella-Bella » : le dancing Appollo dans la commune de Bandalungwa, affichait complet. Le public venu en nombre applaudit le benjamin des musiciens congolais, dont c'était la première sortie en tant que professionnel, oscillait entre 13 et 20 ans. Emile Soki, depuis sa victoire au stade Tata Raphaël, lors du premier grand prix de la chanson, l'année dernière, n'avait eu de contacts avec le public que par ses enregistrements. Pour qui connaît l'esprit conservateur du public de Kinshasa, le fait qu'il soit venu

aussi nombreux au dancing Appollo est significatif de la confiance qu'il témoigne à ce jeune artiste, dont les disques se sont vendus comme des petits pains. Son frère aîné, musicien comme lui, était de la partie. Ebloui par les projecteurs, Soki parut, un moment perdre contenance. Mais cet instant de trac passé, encouragé par le tonnerre d'applaudissements de ses admirateurs, il attaque sa répertoire de chansons connues, qu'il fait suivre de son nouveau répertoire. En constance amélioration, le talent de cette vedette de 16 ans étonne. Faut-il rappeler qu'il compose lui-même ses chansons (Cfr. Zaïre, 7 septembre 1970, 34)

Dans le premier répertoire Emile Soki signe deux titres, Baboti bapekisi, Mokolo ya mariage et l'aîné présente Mwasi ya bato et misère ya basi. Le deuxième répertoire sort en février 1971 avec nzungu ya kala, bibale ya pembeni, Lina, Baiser na litama, Masanga, Mandendeli, Nakweyi Ndeke.

Les images et les expressions de cette série de chansons entrent dans le langage populaire du Kinois. Ainsi, l'expression Na kwenyi ndeke est largement utilisée par les jeunes pour exprimer le fait de tomber amoureux. Bella-Bella a mêlé la légende aux faits dans le glossaire de la chanson congolaise. Il additionne de succès sur succès. Ceci explique par le fait qu'à Kinshasa la sortie d'un nouvel orchestre est un événement d'actualité. Et la fascination du public pour la nouvelle culture est un triomphe, sujet à plusieurs enjeux à l'avenir.

Bella-Bella a fait du chemin et Emil Soki est consacré leader du groupe. Il prend alors des dimensions importantes au mépris de son aîné Soki Vangu caractérisé par des arrivées tardives aux concerts. Il interdit parfois l'exécution de ses chansons aux concerts pendant son absence. Il critique son frère aîné dans les journaux et révendique beaucoup de droits auxquels il n'a peut être pas droit. Il devient trop ambitieux et orueilleux. Il décide de tourner le dos à l'orchestre Bella-Bella pour monter un autre orchestre, Super Bella-Bella avec le soutien matériel de Kazembe Gérard. Mais l'orchestre super Bella-Bella ne fera qu'une seule apparition en public et disparaîtra à jamais. Quelques temps après, il récidive avec le Bella Mambo. Il tenta une troisième expérience avec Bella Mambo renové et s'associe à Kanda Bongo, mais le déclin surgit à partir de 1976. Après, il se retrouve seul. C'est la fin de la carrière. Il meurt après une très longue traversée du désert, le 4 mai 1990 et l'aîné, Soki Vangu meurt la même année, le même mois, le 18 mai 1990 en Allemagne. Néanmoins, les deux frères laissent un héritage très riche sur le plan phonographique.

Emile Soki est né à Kinshasa en 1955 d'une mère chrétienne fervente, aimant chanter. Aussi, s'est-elle enrôlée dans une chorale qui chantait à l'église de la paroisse Christ Roi de la commune de Kasavubu, à l'époque Dendale. Elle aimait se faire accompagner de son fils, Emile Soki. C'est à partir de ces occasions successives que le jeune Emile Soki a eu le goût de la chanson et se sentit irrésistiblement attiré plus tard à la composition de ses propres œuvres.

C'est ainsi qu'Emile Soki (Soki Dianzenza), le tout petit Emile Soki, comme l'aimait l'appeler les mélomanes au début dans sa carrière artistique, deviendra plus tard l'idole des jeunes de la capitale en particulier et de tous les congolais, en général. En effet « sa voix de gosse de nature plaintive et agréable à l'écoute, lui attira beaucoup de sympathie de tous les mélomanes. L'accueil que le public avait réservé à ses chansons était toujours chaleureuse et fervent du fait que la musique orchestrée par ce jeune chanteur réconciliait les âges d'où la raison de sa popularité. » (Afrique Chrétienne février 1971, 21)

Pour Mualabu Mussamba Soki Dianzenza quoi qu'étant jeune possédait une grande habilité technique dans la chanson. Son inspiration musicale opérait dans un monde débarrassé de barres musicales conventionnelles, d'accord de transition, de manière conventionnelle d'utiliser le souffle d'un chanteur professionnel (...). Soki Dianzenza se distinguait également d'autres jeunes musiciens par le fait que ses années d'essais et de découvertes en avaient fait un maître de toutes ressources étranges de sa voix qui charmait pas mal les gens. Il parcourt toute l'histoire de la musique zaïroise et ancienne pour y puiser ses idées. Il aime trouver des gens qui dansent au son de sa propre musique. Il conclut en ces termes : juste au moment où le triomphe de Soki Dianzenza allait s'affirmer un vent malheureux souffle sur l'orchestre Bella-Bella.

Soki Dianzenza ne voulait pas marcher avec son frère aîné peut être qu'il trouvait en lui un concurrent de taille (Mualambu Mussambu, 1972, 36-37). Et nous, comme mal herbe dans sa consolation a du perier, nous aurions pu crier. Et rose, elle a vécu comme ue rose la douceur d'un matin. Mais non bien qu'il soit en train de voguer dans l'autre monde Emile Soki Dianzenza continue à exister à travers son œuvre.

C'est dans la mouvance de l'orchestre Bella-Bella où sont nés Lipua-lipua et les Kamale de Dunos Kanta Nyboma.

C'est au lendemain du divorce intervenu entre Soki Vangu, alors chef d'orchestre « Bella Bella » et les éditions Vé-Vé de Kiamwangana Mateta qu'une fraction importante des anciens musiciens de « Bella-Bella » forment l'ensemble Lifua Lifua en 1973 sous la direction de Dunos Kanta Nyboma. Aussitôt après sa création, l'orchestre lifua lifua devait relever un défi en temps record avec une production composée des chansons Kamale, Mwaluke dont les disques s'étaient vendus comme des petits pains.

Ce qui avait fait dire aux connaisseurs que lifua lifua était promu à un bel avenir. Mais l'expérience dura à peine deux ans. L'étape suivante était constituée de l'orchestre le Kamalé sorti des fonds basptimaux le 16 novembre 1975. Ce peu de temps après, l'orchestre sera incorporé avec son chef dans le groupe choc d'animation politique de la ville de Kinshasa. Les Kamalé mourront ainsi de leur belle mort. Il s'ensuivra la fi de la carrière artistique de bon nombre des anciens acteurs du clan « Bella-Bella » au sein des orchestres kinois. Les noms tels que Chaba, Kahanta, Kizunga, Nyboma, Soki Vangu, Soki

Dianzenza cessent d'alimenter la chronique musicale d'une manière régulière. Ils prennent pour la plupart le chemin de l'exil volontaire en Europe.

C'est la quête d'un salut à l'étranger. Le mouvement était déclenché au milieu des années 1970, après le retour au pays, Luambo Makiadi avait déclaré officiellement qu'en deux ans en Europe, j'ai réalisé un chiffre d'affaire qui dépasse les recettes de plus de vingt ans au pays. Et Elima Spécial Dimanche rapporte dans son édition du 15 avril 1985, les déclarations de l'artiste-musicien Kisangani qui explique que « je vis de mes œuvres et sans problèmes. Pourquoi rentrer à Kinshasa où chose fort regrettable, je ne vivrais pas de mes disques » Depuis lors, il est devenu fréquent de remarquer des départs successifs des musiciens congolais pour les pays du Nord.

Bien qu'il soit parti aussi depuis des années, le parcours artistique de Danos Kanta Nyboma mérite d'être souligné étant donné qu'il faut l'un de tenor de la lignée « Bella-Bella » où il alternait au micro tantôt avec Soki Vangu tantôt avec Pépé Kallé. Ces belles voix sont gravées dans les chansons « Lifua-Lifua », « Nouvelle Génération » et « Kamalé ». Des œuvres qui ont contribué à raffermir le prestige des orchestres « Bella-Bella » et « Lifua-Lifua » et sont restées longtemps dans la mémoire de nombreux mélomanes.

Danos Kanta est né à Nzoki le 24 novembre 1950, dans le district du lac Maï Ndombe, province de bandundu. Son nom de famille est Nyboma et il ne cesse de dire comme sous les jeunes de la nouvelle génération : j'ai eu mon sobriquet Danos qui concorde avec mon prénom, David. Et comme, j'aimais fredonner de la musique avec mes copains, un de mes neveux me surnomma Danos Kanta. Il fait ses études primaires dans son milieu natal. Il descendit très jeune à Kinshasa pour fréquenter l'école Technique de Makala d'où il sort, cinq ans plus tard, muni d'un certificat d'électricien. Mais encore sur le banc de l'école, il s'intéresse à la musique. Ainsi après ses études, il forme un duo avec Ricky Bongenge, accompagnateur et avec qui il compose et chante.

En 1968, il est incorporé dans le Bady National de Freddy Mulongo. Il y fit des vocalises pendant une année, c'est l'heure même de son apogée, de ses grands succès. Lorsque l'orchestre Bady National est dissous, Danos et ses coéquipiers forment l'orchestre « Super Kinois » qui malheureusement ne se produira jamais sur scène.

Toutefois ces chansons enregistrées font fureur. C'est alors que Bavon Marie Marie fait appel à lui dans l'orchestre Negro-succès. La mort subite de Bavon le démoralise et il plie ses bagages. Quelques temps après, les frères Soki le recrutent dans « Bella-bella ». Il connaît un succès avec sa première chanson Mbuta suivie de « Kamale », « Mwaluke », « Simba » et « Mombasa ». A l'époque de lifua lifua, il compose « Fifi na ngai », etc. Danos a une voix perçante, claire et douce. Il la soigne jalousement. Il ne boit pas d'alcool. Musicien de la troisième génération, il a sans conteste marqué cette époque par son œuvre à succès.

Par ailleurs, les musiciens de la famille « Bella-Bella » avaient tous un dénominateur commun dans le choix des noms des orchestres qu'ils ont fondés. Ils puisaient ces noms dans les chansons à succès du répertoire congolais. Ainsi, Soki Vangu s'était inspiré de la chanson de Luambo Makiadi, alors Franco, intitulée "Muzika tellema cha cha" qui apporta dans une certaine mesure la preuve de la paternité collégiale du groupe." (Manda Tchebwa, 1996, 11). C'est une rumba lingala/espagnol datant de 1957, dans laquelle sont consignées les paroles ci-après:

Bella Bella Mambo

Muzika Franco

Vicky

Bella Bella Mambo

Muzika edo na cé (celestin)

Bella Bella Mambo

Muzoka Dessouin

Bella Bella Mambo

Muzika la lune

Brazzos Dessoin...

Comme vous l'avez remarqué, même l'orchestre Super Bella-Bella ne constitue nullement une trouvaille originale du jeune Soki Dianzenza. Il en est de même du nom de l'orchestre Bella Mambo du même artiste. Et Danos Kanta ne trouve pas mieux de baptiser son premier orchestre après sa séparation avec Soki Vangu du nom de "Lifua-Lifua" qui se trouve être l'un de ses propres succès dans le répertoire de l'orchestre "Bella-Bella" et les "Kamale" est aussi une œuvre à grand succès du même auteur compositeur dans l'orchestre "Lifua-Lifua".

A vrai dire, la tradition remonte à l'époque de Kallé, car L'African Jazz est une des compositions du grand Kallé en 1951 avant la naissance déclarée de l'African Jazz en 1953. Il en était de même alors de la création de l'African Fiesta 1963, voire de l'orchestre Lokoko en 1972, œuvre à succès de Kelly Abeli, exécutée par l'orchestre Chu-Zaïna, le futur fondateur de l'orchestre Lokoko après la scission avec Chu-Zaïna.

Empire Bakuba

L'orchestre empire Bakuba est resté actif durant 26 ans sur la scène musicale congolaise sans enregistrer aucun départ parmi les membres co-fondateurs, composés de chanteurs Pépé Kallé, Papy Tex et Dilumona.

Fait rare dans l'histoire de la musique congolaise, c'est-à-dire de Empire Bakuba n'a pas connu de scission à part le jeune Likinga qui avait quitté le groupe pour Zaïko Langa Langa. C'est un exemple de stabilité caractérisée par l'entente entre les acteurs du groupe ainsi que d'une gestion saine et transparente. C'est en lettres d'or que Kabasele Yampanya et ses compagnons inscrivent leurs noms dans le glossaire de la musique congolaise moderne. Mais depuis la mort de Pépé Kallé le 25 novembre 1998, l'orchestre ne se fait plus entendre. C'est dire que le destin de cet orchestre était lié à celui de son animateur principal. Ce fût de même avec le négro succès après la mort de Siongo Bavon et plus récemment de l'Ok Jazz après la disparition de Luambo Makiadi.

L'histoire de l'empire Bakuba est liée à celle de cet artiste musicien Jean Kabasele, devenu Kabasele Yampanya dit Pépé Kallé, surnommé par ses admirateurs « éléphant de la musique congolaise moderne » à cause de sa grande masse : 210 mètres et plus de 150 kg de poids, est né en avril 1951 dans la commune de Barumbu, l'une des plus anciennes entités administratives de la ville de Kinshasa. Son quartier, Citas fut le centre de rencontres vers les années 1910, 1920 entre les différentes populations d'origine africaine.

Pour la plupart, les ouest africains, c'est-à-dire les ancêtres lointains de la musique congolaise moderne. On dit d'ailleurs de lui qu'il avait quelques souches ouest africaines. La commune de Barumbu fut aussi connue à l'époque sous le nom de « Kasamar », à cause d'un esprit assez bagarreur qui caractérisait une certaine jeunesse de cette cité. Deux équipes de football : FC Liège ou étoile du congo et FC Saint Paul ou Barumbu contribuaient à la renommée de la commune dans la ville de Kinshasa. C'est dans cet environnement socioculturel assez agité que grandit le jeune Kabasele.

Il se distingue très tôt dans sa jeune, car Jean Kabasele est d'abord membre d'une troupe de scouts et chante activement dans la petite chorale de la paroisse Saint Paul de Barumbu. A l'âge de 12 ans, Jean Kabasele est badaud friand de la musique congolaise moderne comme tous les jeunes kinois. Il est l'admirateur du grand Kallé, de Rochereau Tabu Ley et de Jeannot Bombenga. De fil en aiguille, il commence à composer ses premières chansons et les interprète pendant les heures de loisirs à la plus grande joie de ses amis de la chorale et de l'école Saint charles Iwanga.

Il se fait une réputation enviable dans les milieux de jeunes garçons et filles. Il rêve alors de devenir musicien. Sa vocation se dessine en 1969, lorsqu'il fonde un orchestre dénommé « Africa Choc » avec la collaboration de quelques amis. Puis vint l'année 1972 où im rencontre Seskein Molenga, le droommeur de l'Afrisa. Ils se décident de procéder aux enregistrements sous le label « Bakuba » avec le soutien financier de Kiamwangana Maleta dit Verckys le patron des éditions Vévé et de l'orchestre du même nom. Ils gravent aussitôt les premiers disques avec les chansons ci-après « Nakobelela », littéralement, je vais crier « Nazangi tata », je suis devenu orphelin de père et Kanu, véritable feu d'artifice. En effet, dès son apparition sous le disque Pépé Kallé fut salué comme un génie. Depuis lors, sa légende avait commencé.

Le groupe prend le nom de « l'empire Bakuba ». Il s'en explique : nous avons choisi ce nom de « Bakuba » parce que nous avons voulu prendre le nom d'un prince zaïrois très prestigieux. J'aime ce nom parce que le roi de Bakuba est..... ;(Mualaba Mussamba, 1972, 35) Mais l'orchestre Bakuba demeure encore un orchestre fantôme faute d'instruments de musique propres à eux, par conséquent, ils ne peuvent pas se produire en public. Néanmoins, à la première série des chansons s'ajoutent deux autres titres dont « Nazokilibaku mabe » et « nalika sabina ». Toutes ces chansons fourmillent d'idées, idées musicales si diverses que ses morceaux deviennent de best sellers et occupent les meilleures positions dans le hit-parade.

Le début précise Pépé Kallé, nous ne nous produisons pas dans les bars et boîtes de nuit. C'est simplement parce que nous n'avons pas d'instruments. Moi par exemple, à part mon orchestre, je me produis avec l'orchestre Bella-Bella de Max Soki, tandis que Papi Tex joue avec le super Bella-Bella du petit Soki. L'orchestre Bakuba est composé de Jossart-soliste, Jingu Belly, l'accompagnateur. Mejé Chery, le bassiste, Roger Polydor, le trompettiste, Jivinga, le saxophoniste, Lusamba Beta, le batteur, Mbediko le drummeur et enfin Dilumuna et Pépé Kallé (Mualaba Mussambu, 1972, 35). C'est le noyau de base qui prit forme en 1972 sous le nom d'empire Bakuba avec l'aide matérielle de Kiamwanga Mateta.

C'est cette formation qui est sortie en public pour la première fois le 17 mars 1973 au bar vis-à-vis. L'orchestre était influencé sur le plan rythmique par le soum djoum de Tabu Ley et atteint la vitesse de croisière entre le soum et le soul. Mais nous voulons, souligne Pépé Kallé, arriver à avoir une note propre à l'orchestre "Bakuba". Nous y parviendrons, croyez-moi. Après tout nous avons une grande audience sur le marché de la chanson, il sera donc difficile qu'on laisse tomber notre jeune formation alors qu'on est sûr de vendre et de satisfaire nos fanatiques (Mualabu Mussamba, 1972, 35). Le pari était ainsi gagné à l'avance, car pendant 26 ans Pépé Kallé a dû tenir la promesse, son ensemble s'est distingué au pays, en Afrique et dans le monde. Il a eu en 1990 avec son orchestre le titre de meilleure vedette de la chanson de l'Afrique et des Caraïbes consacrée par un trophée de RFI. Mais trois ans.....il s'était produit au Zénith, accompagné de Abeti Massikini.

Ce fut l'un des orchestres les plus stables du pays, car les trois têtes d'affiche ne se sont jamais quittées, à part la mort qui vient de porter un coup dur à cet orchestre partant à la musique congolaise moderne, à la musique tout court! En effet, dès l'annonce de sa mort écrit Jean Marie Dadu, on senti à travers le pays, le continent africain et dans le reste du monde un élan de sympathie qui a étonné plus d'un. Les chaînes de radios et télévisions du monde entier ont parlé de Pépé Kallé, ont diffusé ses chansons. L'engouement et l'unanimité qu'on a observés de partout à travers le monde pourraient même faire de la mort de Pépé Kallé un des événements marquants de l'année 1998 au Congo. (J.M.Doudé 1998, 8)

En fait, il s'avère surtout que le défunt venait de participer avec beaucoup d'engagement à deux chants patriotiques, l'un sur le franc congolais, "Mwana Mpwo) et l'autre sur la défense de la patrie, "Tokufa mpo na Congo".

Ainsi ses funérailles ont pris toute une semaine et avait toutes les allures d'un deuil national et surtout que l'état congolais avait pris en charge tous les frais funéraires. Et le corps de l'illustre disparu était exposé au palais du peuple avant d'être inhumé le 6 décembre 1998 au cimetière de la Gombe. Il a mérité tous les honneurs, car "l'éléphant de la musique congolaise moderne", a diverti et éduqué par la chanson durant 26 ans de sa brillante carrière musicale où il a pratiqué cet art avec beaucoup de talent et d'enthousiasme. Car son œuvre est abondante et fort impressionnante raison pour laquelle, il est irremplaçable dans l'empire Bakuba. Il a cultivé la recherche de la noblesse de l'art musical comme l'était Kallé Jeff. Ce fut l'une des plus belles voix de la musique congolaise moderne. Musicalement, il était très généreux parmi les chanteurs de sa génération, car il avait de son vivant peté sa voix à plusieurs orchestres: Bella-Bella, Vévé, Lifua-lifua, Ok Jazz, etc. Il était aussi comique, mais un comique contrôlé, doublé d'excellent danseur avec des feintes pleines d'humour. Ainsi grâce à ses dimensions humanistes, il a brisé la différence entre les êtres humains, les handicapés physiques en particulier, car il a intégré à son orchestre les artistes musiciens Emoro, Jolie Bébé et Dokolos. A ce sujet, il a chanté la mutualité Saint Paul avant sa mort. Est-ce un testament? Quelle belle intuition! Esthétiquement, son style musical était un mélange de la deuxième génération, plus précisément de l'école African Jazz et de la troisième génération. L'empire Bakuba est resté orphelin pour l'éternité.

Mais Pépé Kallé s'était confié en avouant avoir l'idée à peu près de la période où il compte décrocher vaillamment, comme le brave soldat tombe sur le champ d'honneur. Il se ménageait une issue honorable en pleine gloire au moment où le monde s'y attendra le moins. En clair, sa retraite, d'après son aveu, sera anticipé et fera un bruit de tous les tonneurs: "Cela fera boum et beaucoup de peine dans les cœurs de mes fans. Mais c'est ainsi" (Fuamba Onakuzembe, la semaine, n°46, 1990, 24). Qui a cru à la lecture de cette confidence 8 mois auparavant. Nous y reviendrons sur d'autres aspects de cet orchestre ou.....consacré à l'évolution de la rumba congolaise.

Un autre orchestre qui avait presque le même style que "Empire Bakuba" et avait aussi connu une stabilité honorable est "Les Minzoto" fondé en 1969, sous la dénomination de les Etoiles par le révérend Père Lact Dino Buffalo avait comme mission d'éduquer les jeunes par la musique connaîtra assez vite un succès palpable auprès de jeunes Kinois. Devenu plus tard "Les Minzoto" l'orchestre une scission avec d'un côté "Les Minzoto Sanzela" et de l'autre "Les Minzoto Wela Wela". C'est cette dernière qui s'est affirmé sur la scène musicale congolais avec la danse "Caneton à l'aise". La production de cet ensemble était souvent présenté sous forme de comédie musicale. Ils ont connu l'apogée au début des années 1980. Ils avaient acquis une maîtrise dans la production artistique et s'étaient taillés une place de

choix dans l'échiquier de la musique congolaise moderne. Avec la crise des années 1990, l'ensemble a disparu et l'âge a aussi disposé de tous ces artistes-musiciens.

Viva la musica

Mais papa Wemba a gagné le prix qu'il avait lancé à la création de Viva la Musica au début de l'année 1977. Car l'histoire s'en souviendra qu'auparavant, il était engagé dans une passionnante dispute avec Mavuela Somo qui avait défrayé la chronique autour du nom de "Yoka Lokolé". Lorsqu'il prend la décision d'annoncer à la presse en février 1977 à son domicile, rue Kanda Kanda à Matongé, de donner une autre appellation à son nouvel orchestre: Viva la Musica, il précisa que Viva la musica signifie "vive la musique". Il justifiait cette appellation afin de montrer son perpétuel attachement à l'art musical qu'il considère comme sa raison d'être. Il suffit avait-il conclu d'aller constater les faits au village Molokai, son habitation pour palper les liens intimes qui les unissent. Il avait par la suite précisé que viva la musica sortait officiellement en public au centre culturel Type K, le samedi 28 février à 24 heures.

Après cette première sortie, papa Wemba et son orchestre avaient reçu toutes les faveurs du public et les signes précurseurs d'un lendemain meilleur se pointaient déjà à l'horizon. C'est dire que viva la musica avait marqué un bon départ. Aussitôt, il annonçait les couleurs avec la chanson "Mère supérieure que d'aucuns avaient cru suivant le titre que c'était une boutade contre la religion catholique! Non, c'est une démocratie et une plainte contre le comportement d'une jeune femme. Il s'agit de la cupidité féminine dans le domaine des relations amoureuses entachées d'hypocrisie en entretenant les aventures galantes avec deux ou trois amants à la fois. L'auteur dénonce le fait et se plaint en ces termes: "A notre première rencontre, youyou paraissait comme une "sainte ni touche", une eau douce. Elle ressemblait à une religieuse. C'est la raison pour laquelle papa Wemba avait choisi le titre de "mère supérieure" à cette chanson dont l'orchestration était très déterminante pour l'avenir de Viva la musica. La musique de "Mère supérieure consacre le mythe du "village Molokai" que papa wemba venait d'inaugurer. Il impose une mode dont l'élément central est le port de béret, accompagné d'une démarche particulière doublé d'un style propre de parler. Il confirme sa notoriété d'idole des jeunes Kinois et congolais.

Au début des années 1980, il effectue un long séjour en Europe, plus particulièrement en France. Pendant son absence, la rumeur circule à travers Kinshasa, annonçant son assistanat. Les jeunes kinois menacent de descendre dans la rue afin d'exiger les comptes au pouvoir public de faire la lumière sur la disparition "de papa Wemba". A son retour au pays, il est reçu comme un chef de la musique congolaise moderne. Néanmoins, sa réputation a largement franchi les frontières nationales. De nombreux producteurs étrangers s'intéressent au cas papa Wemba.

Dans le souci de renforcer son mythe au milieu de la jeunesse congolaise et africaine, papa Wemba se lance dans la mode vestimentaire. Il est sacré le pape de la sape, la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes. Il est surnommé "Jonhny Holleyday de l'Afrique centrale. La star a acquis les dimensions internationales et enregistre un album avec le musicien François Hector Zazou. Ainsi, l'album "Malimba est un exemple et un avant premier de fusion entre la rumba congolaise et sons synthétiques européens. C'est un métissage culturel qui permet une intégration de la musique africaine aux mœurs culturelles de l'Européen. C'est son début dans la World music. Il va à l'assaut de l'europe et du monde occidental. C'est un tournant décisif dans sa carrière.

En 1984, il joue le rôle de comédien, dans le film "La vie est belle" de Mweze Ngangura. Il revient à la musique par une brillante tournée au Japon. Il en sort comblé, car le succès est total. Il finit enfin de compte par s'installer en France en 1986. Il signe deux albums entre 86 et 88, "Siku ya mungu" et "l'esclave", puis un troisième, une sélection de tubes Rumba-Rock made in Kinshasa et mariés subtilement à des sonorités digitales. C'est le moment qu'il choisit pour entamer une tournée internationale au Japon, aux Etats-Unis en passant par l'Europe par le biais de nombreux festivals. Il termine à la Cigale à Paris en organisant un concours de SAPE en première partie de son concert.

Il répartit aux Etats-Unis en 1989 où il sillonne ce pays de part et d'autre. Il revient à Paris en février 90. Il se rend par la suite au Japon pour enregistrer un album produit par un japonais. C'est le "voyageur" qui réunit de nouvelles versions de titres vieux de 10 à 15 ans.

En 1993, il est sollicité par l'anglais Peter Gabriel, musicien et créateur du fameux Label de World Music, Real World. Ensemble, ils effectuent une tournée euro-américaine qui se termine par Bercy en novembre. Papa Wemba enregistre l'album "Emotion dans les studios de Peter Gabriel en Angleterre. Il s'était assuré de la collaboration de Lokwa Kanza, du français Jean Philippe Rykiel et de l'anglais Stephen Hague. Le succès est énorme en Europe et papa Wemba est consacré la star de la world music. Il reçoit avec le sénégalais Youssou N'dour le premier Trophée de la musique africaine en tant que meilleur artiste.

Il renoue avec Viva la Musica et s'associe à Koffi. De la première union, il signa un nouvel, album "Pôle position" et avec Koffi, ils signent "Wake up". C'est un événement en Afrique et en europe sur le plan musical. En 1997, dans le souci d'entretenir sa légende au pays auprès de son public d'origine, Papa Wemba avec "Nouvelle écriture, produisent un album qui porte son nom. C'est un véritable cocktail sonore avec une dose de rap (Sai –Sai), de Salsa (Jeancy) et de funta (Ba diamants). Après viendra le tour de l'album "Molokai" qui réunit des chansons datant d'une vingtaine d'années, très autobiographique. C'est un bilan de sa longue carrière, vieille déjà de 30 ans. Créateur d'une mode et d'une musique, Papa Wemba a largement participé à introduire l'afropop dans les chants occidentaux.

Du fait d'avoir monté très haut, on finit par connaître une chute libre. Ceci est arrivé à papa Wemba le 14 février 2003. Il est arrêté et incarcéré pour implication dns une affaire de trafic de visas. En effet, il

est établi que papa Wemba est au centre d'un trafic qui a fait entrer, au cours des dernières années des centaines de ses compatriotes en France et en Belgique. Il finit par avouer le fait lui reproché après un interrogatoire serré. Il reconnaît avoir agi pour des raisons humanitaires. Il faut le croire sur parole, car papa Wemba, chef coutmier du village Molokai, où il règne dans sa cour au milieu d'une multitude de "sujets" et fanatiques à travers toute la ville de Kinshasa. Il a agi certes par la solidarité africaine. C'est-à-dire en Afrique quand un homme vivant dans les meilleures conditions sociales doit régulièrement entretenir des "parents", des amis dont les liens ne se justifient dans les meilleurs cas que par la proximité géographique des lieux de naissance (Mudimbe, V.Y , 1971, 33).

Il a donc peut-être péché par respect à cette idéologie, même s'il a reçu en retour quelque chose. Mais l'opinion s'interroge et déplore le coup porté à papa Wemba et s'inquiète sur l'avenir de la carrière de leur idole après la libération.

Dans cette lignée de la mouvance musicale figure aussi Kester Emeneya. Il voit le jour à Kinshasa en 1956. Il connaît une enfance et une jeunesse sans trouble et termine dans les bonnes conditions son "bac" et entre à l'université de Lubumbashi où il s'inscrit à la Faculté des Sciences sociales au département des Sciences Politiques et Administratives. Le campus universitaire de Lubumbashi était réputé autrefois pour son animation socio-culturelle: diverses troupes de théâtre et une intense animation musicale dont la légende remonte des temps mémoriaux de Soki Vangu, de Sasa Médias, de Nyange Lelo, Georges Mutoke et plus récemment de J.P Buse, etc.

C'est dans le milieu que King Kester Emeneya découvre plus tard sa vocation de musicien. Il décide d'abandonner les études universitaires au profit de la carrière musicale. Jean Mulongo Misha, un ancien dirigeant de Zaïko Langa Langa et l'ami de papa Wemba, recommande Jo Kester auprès de ce dernier et il fait son entrée au sein de viva la Musica en 1977. Papa Wemba n'a pas tardé à découvrir les qualités artistiques du néophyte et lui confie la charge d'enseigner le chant aux jeunes recrues parmi lesquels, Koffi Olomidé, d'où son appellation de professeur dans les milieux de cette "académie". Il s'impose dans le groupe et jouit d'une notoriété. Il contribue au rayonnement de viva la Musica et lui impose un style propre. Ainsi, quand papa Wemba désertait la direction de l'orchestre, c'est lui qui le remplace à la tête du groupe. Il incarne une certaine légende. Le mythe est connu sous divers surnoms: Grand Bachelier, Breveté en chant, Grand pétrolier, etc.

Quand le seisme secoue Viva la Musica en 1982, King Kester Emeneya quitte en emportant avec lui neufs de ses anciens disciples. Les témoins attestent que c'est dans ce contexte chargé de symboles que King Kester fonda Victoria Eleison un jour de Noël 1982. Le charisme aidant, King Kester s'impose et Victoria Eleison vola des victoires en victoires. Et puis vint l'année 1987, il lance l'album "Nzinzi" réalisé avec le concours des **pesets** identifié cette révolution qui pour la première fois initie les artistes musiciens congolais à la programmation assistée par ordinateur avec à la clé de recours assez significatif à l'usage

du synthétiseur: instrument jamais employé dans la musique congolaise moderne. L'Afrique et le monde découvre King Kester Emeneya. Depuis, il est parmi ceux qui porte très haut l'étendard de la musique congolaise moderne. Les observateurs dit-on sont quasi-unanimes à reconnaître à King Kester une révolution dans l'instrumentation de la Rumba et de la musique congolaise moderne en général avec la réintroduction des cuivres de l'époque des Grand Kallé, Rochereau, Franco et autres précurseurs. En ce début du 21^{ème} siècle, il a donné deux concerts au Zénith de Paris en octobre 2001 et à l'olympia en avril 2002, suivi d'un album "Nouvel ordre". Depuis lors, il s'est lancé discrètement dans la mouvance Ndombolo contre vents et marrés.

Quartier latin

Par opposition à cette catégorie de musiciens Koffi olomidé gère son groupe avec des structures d'une entreprise, avec une organisation solide. Il est une vedette à l'allure du manager. Il est d'ailleurs lui-même diplômé en commerce de l'université de Bordeaux en France. Il connaît donc l'art du manager d'où sa réussite dans son académie de Quartier Latin.

Il débute dans la musique au milieu des années 1970 comme simple parolier, c'est-à-dire auteur compositeur anonyme qui propose ses créations aux musiciens professionnels. Il décide enfin en 1977, profitant de ses vacances au pays de se faire enregistrer au studio vévé. Le public réserve accueil favorable à ses premiers essais. Il sort ainsi de l'anonymat. Il est surnommé "L'étudiant le plus célèbre du Zaïre". Koffi Olomidé devient un mythe et entre de ce fait dans le club de stars de la chanson congolaise. Il collabore désormais avec Zaïko Langa Langa et en même temps avec Papa Wemba dans son groupe Viva la Musica. Ils enregistrent en Duo un 45 tours "Anibo". La chanson vaut au jeune poète le titre de meilleure vedette de la chanson zaïroise en 1978.

A partir de cet événement, Koffi Olomide est sûr de réussir une carrière artistique, mais il hésite. Il préfère travailler en solo avant de s'engager définitivement dans la chanson. Il tente une deuxième expérience assez déclarée avec l'enregistrement de son premier album "Ngounda" (L'Exilé) sous la direction de Roland Leclerc en Belgique en 1983. Il s'approche de ses rêves de musicien professionnel. Il multiplie des contacts avec d'autres vedettes de la chanson. Il produit par la suite deux disques en duo, Olomide et yakini et Olomide et Fafa.

Agueri de cette longue expérience acquise dans le maquis, il décida de fonder son propre orchestre, Quartier Latin en 1986. Il engage les musiciens et les danseurs dans le souci de produire un spectacle multidimensionnel avec de chorégraphie à l'exemple de papa Wemba. Néanmoins, il observe attentivement l'évolution du "Show viva" dans le monde. Il admire le style artistique du groupe antillais Kassav dont il subit volontiers l'influence.

Avec la formule du Quartier Latin, il enregistre deux titres "Kiki Ewing" et "Ngobila", mais la diffusion se limite à l'espace congolais. Il fallait attendre le véritable succès avec la sortie de la chanson "Henriquet" Chanson en hommage à Miss Congo. La suite: c'est la chanson Minau, qualifié de fruit mûr et sucré jusqu'au noyau. Dans l'exécution de cet enregistrement, Koffi Olomidé fait preuve de musicien polyvalent où il manie plusieurs instruments d'une manière successive. Avec la collaboration de Manu Lima, à la production. Ils élaborent l'alchimie du nouveau son africain. Il est adopté dans les marchés internationaux de la chanson. La maison de production Sonodisc est dans ses trousseaux. Le contrat signé avec ce producteur est déterminant pour la carrière de Koffi Olomidé. Il produit une musique très raffinée sous le rythme de Tcha-Tcho, une création exclusive de l'artiste. Il décrit ce style comme l'école du bon goût, du chic et du charme. C'est-à-dire une façon de vivre les plaisirs de la danse congolaise. Les chaudes ambiances des rythmes, avec une touche de romantisme. Il a apporté à coup sûr un nouveau souffle à la Rumba congolaise. Par ailleurs, Koffi a su revaloriser la présence des danseuses sur scène musicale et donne à ses représentations un paysage riche en couleur. En effet, quel plaisir de les voir danser? D'autant plus qu'elles sont toutes ravissantes. Un délice inouï. Depuis lors, Koffi a connu une ascension fulgurante dans la scène musicale congolaise et fait peur sur son passage à ses concurrents. Il est consacré à jamais vedette internationale de la chanson. Il triomphe le 31 octobre 1994 par son spectacle au parc des expositions de la porte de versailles et ses chansons occupent une position confortable sur la vente des disques internationaux de la Fnac à Paris, devant les poids lourds du rock. Pour ce faire, il obtient deux distinctions aux "African Music Awards: meilleur chanteur et meilleur clip. Il enregistre l'album "Wake Up" en duo avec papa Wemba. Ce CD fera partie des événements discographiques de l'année 1996. Cependant, il avait reçu son 1^{er} disque d'or en 1994 avec son album "Noblesse oblige".

Koffi signe deux albums en 1997 dont "l'ultimatum" et "loi" avant de faire son entrée sur la scène du music hall mythique. Il donne un concert exceptionnel à l'Olympia de Paris dans la nuit du 29 au 30 août 1998. Il reçoit un disque d'or avec son album "loi". 100000 exemplaires vendus. Avec l'orchestration imprégnée à la musique de "loi", Koffi Olomide opère un mélange de Tcha-Tcho et du Ndombolo qui fait embraser les mélomanes de la capitale par ricochet tous les amateurs de la bonne musique. Mais auparavant, il s'était lancé à la conquête de Zénith de Paris, un autre temple de la variété musicale. Koffi ne s'arrête pas à mi-chemin, il fonce et ouvre les portes du palais Omnisport de Paris-Bercy, la plus grande salle de spectacle parisienne s'assure, 18000 spectateurs. L'évènement avait connu une large couverture médiatique des télévisions françaises de nature tiède aux représentations de l'artiste. Il reçut à l'occasion le disque d'or de son album: "attentat". La suite a eu les échos envoûtants et déchirants consignés dans deux albums impitoyables: "Effrakata" et "Affaire d'Etat". Dans le fond, la musique est douce et équilibrée, reconcilie les âges. Le jeune chanteur Fally Spipa, une révélation qui donne à l'attaque chant, une mélodie pleine de mélancolie qui rappelle par moment le timbre sonore de la voix de Soki Dianzenza

à ses débuts. C'est lui qui a la plus belle voix. Quand il forme une fusion avec Koffi, ils chantent tendrement.

Après 17 ans de carrière, Koffi Olomide dit "grand mopao", produit un genre de musique de grande valeur artistique et qui le classe dans la tradition de grands maîtres de la musique congolaise moderne. A ce titre, il a été honoré lors de l'édition du Kora 2002, organisée en Afrique du Sud où Koffi Olomide a dû rafler à lui seul quatre trophées à savoir: celui de meilleur artiste africain, ensuite celui de meilleur artiste d'Afrique centrale puis le prix de meilleur clip vidéo avec l'album "Effrakata et enfin le prix spécial du jury pour l'album "Wake up".

Musique et spectacle

Show-business

La première vedette congolaise à se lancer dans le "Show-Biz" est sans conteste le "Seigneur" Tabou Ley. Il avait opté pour ce style de musique peu avant son passage à l'Olympia de Paris le 12 décembre 1970. Depuis lors, cette forme de musique est devenue une nouvelle voie de développement de cet art pour bon nombre de musiciens congolais. Nous signalons, pour mémoire, que, dans le Show-Biz, les producteurs centrent l'activité artistique sur la chorégraphie, la danse et les jeux de lumière, afin de créer un spectacle beau et agréable à voir. C'est ainsi que, dans cet art, l'auteur principal est souvent accompagné d'un groupe de danseurs dont l'automatisme des mouvements de danse crée aux yeux des spectateurs une sorte de poésie corporelle. En effet, "le rythme des corps écrit Maurice Nédoncelle est un art d'une poésie poignante ou gracieuse. Par essence, c'est un système de mouvements et d'impressions auxquels concourent le toucher et l'ensemble des sensations internes dues aux muscles, aux articulations et aux tendons, à la respiration et à la circulation, etc. Puis, ce système expressif se retourne et se complète en spectacle visuel, pour "le danseur" lui-même et surtout pour les spectateurs" (Nedoncelle, M, 1967,76)

Nous situons l'origine du Show-Biz au Congo à l'installation de la télévision à Kinshasa, le 24 novembre 1966. Dans la grille des programmes télévisés, on dénombrait une série d'émissions de variété musicale. Parmi ces émissions, "Télé Cabaret", plus tard "Télé-Show", reçoit à intervalles réguliers les orchestres de danse en vue d'abord d'assurer leur promotion, et ensuite de divertir les téléspectateurs. Elle devient très vite le programme le plus prisé et le plus populaire. Télé-Show devient aussi, au fil des années, un véritable lieu de consécration des orchestres en général et des vedettes congolaises de la chanson en particulier. Ce programme a, au cours de son existence, changé tour à tour de nom, mais il garde son hit

promotionnel. Ainsi, il s'appellera Télé-Show, "Palmarès", "Kin-kiese", "Top Music Show", "Zaire n° 1", "Accélération", etc.

Cette émission a beaucoup évolué tant sur le plan de la forme que sur celui du fond. Ayant eu au départ comme cadre de production un simple podium aménagé en plein air à la cour des anciens bâtiments de la télévision de la commune de Gombe, il sera de temps en temps produit à partir du Ciné Palladium, du studio de l'actuelle Ratelsco (Radio et télévision scolaire), avant de se fixer à partir de 1978 dans le cadre du studio "Mama Angebi" de la Cité de la Voix du Peuple, dans la commune de Lingwala. Véritable music-hall implanté au coeur de la capitale congolaise, il draine à chaque occasion une foule grouillante de jeunes filles et garçons en quête de distraction. L'émission "Top Music Show", note quelqu'un, c'est avant tout le rendez-vous des "play-boys" kinois et du fair play des jeunes et des charmantes filles. Certains préfèrent suivre la mode du moment, d'autres essaient d'imiter les incartades vestimentaires de leurs idoles bien aimés. Très souvent, un pull à rayures toutes couleurs, surmonté d'un blouson ou rien, le tout bouclé d'une écharpe qui flotte au vent, constitue le costume à la page et à la mode idéale. Comme pantalon un blue-jean ou un Lois suffit. C'est cela être tout en jeans, style Mashakado, formule "The Fania All Stars". Même chose chez les filles : pull à rayures, écharpe flottante, jupe et talon surélevé, mais pas très "Good Year". Le charmant public de "Top Music Show", c'est d'ailleurs un régal et un avant-goût du véritable spectacle.

Une fois dans la salle, l'on se rend à l'évidence de l'intérêt sans cesse croissant que le jeune public porte au "Top Music Show". La foule est partout. Assise, debout, barrant couloirs et allées. L'exclamation d'un observateur nous revient à l'esprit : "C'est la jeunesse qui fait actuellement le public de nos orchestres. Il faut désormais compter avec elle. Là où elle est, le succès est assuré au bout de la soirée. Sans elle, l'orchestre se voit relégué au bas de l'échelle" (Oissa-Fumu Ukany Iyolela, 1976, 88)

Par ailleurs il y a lieu de relever que la mode vestimentaire est véhiculée par les vedettes de la chanson avant d'être adoptée sans transition par les jeunes.

* Le deuxième facteur, que nous pouvons aussi relever dans la popularisation de ce courant de musique, est l'instauration d'un concours national de la chanson. Celle-ci est l'oeuvre du talentueux Madiata qui l'organise pour la première fois à Kinshasa en 1969 sous les auspices de "Music business" avec la collaboration financière de la Maison Heineken. Ce premier concours propulse sur la scène musicale le "tout petit Emile Soki" (Soki Dianzenza) et Antoinette Etisomba. Le premier deviendra une grande vedette de la chanson congolaise.

Etisomba, par contre, victime d'une timidité voulue, mais dotée d'une belle voix et d'un physique approprié, parfaitement adapté au monde du Show-Biz, continue jusqu'à ce jour à vivre dans l'ombre de la musique religieuse, alors qu'elle était promise probablement à une carrière internationale, dès son début. Qu'on se souvienne de ses oeuvres comme "Indondo" et "Laweli", pressées chez Philippe à Kinshasa. Le deuxième

concours de la chanson au festival de la chanson, organisé en mai 1971, révéla au public les noms de Clémentine Tshibola et Betty Finant (devenue Abeti Masikini).

Parmi les facteurs extérieurs qui ont influencé cette musique-spectacle au Congo, nous pouvons citer l'arrivée des vedettes de la chanson de renommée internationale, invitées par le gouvernement congolais et qui se sont produits à Kinshasa et parfois à Lubumbashi. Ainsi, au cours de la période qui s'étend entre 1966 et 1974, la célèbre émission Télé-Show connaît tour à tour la participation de Dario Moreno, de "Surf", de Myriam Makeba, de Johnny Halliday, de Charles Aznavour, de Georges Moustaki, de Eboa Lottin, de James Brown, etc.

De tous ces spectacles organisés dans le cadre de ces échanges culturels, le séjour de l'afro américain, James Brown avec sa célèbre compagnie musicale au mois de juin 1972, a eu le plus d'impact artistique sur le public congolais. En effet, cette troupe s'est produite à Kinshasa en cinq spectacles et en deux spectacles dans la Capitale du cuivre. L'orchestre Sosoliso du trio Madjesi s'était beaucoup inspiré du style musical et vestimentaire de James Brown. Effet, l'ensemble "Sosoliso" et son célèbre trio écrit Mulimbi Zaïna sont doués. Leurs costumes fort beaux et le travail strictement concret, celui des gestes, les corps, du mouvement, d'une rigueur, même sans la perfection de James Brown. Ils recherchent leur style, ils ne l'ont pas trouvé, mais se trouvent sur la voie du succès. Pour cette raison chapeau bas ! (Mulimbi Zaïna, 1974, 42)

Un autre élément important à verser dans le processus de socialisation du musicien congolais dans le domaine du Show-Biz est la tenue à Kinshasa, du 21 au 23 septembre 1974, du Festival de musique "Zaire 74", initié par le Noir américain Don King, avant le "combat du siècle" Foreman face à Mohamed Ali. Ce Festival avait réussi à réunir à Kinshasa une pléiade de super-vedettes de la chanson noire, venues des quatre coins du monde, dont James Brown, Johnny Pacheco, Manu Dibango, Myriam Makeba, Celia Cruz, Bill Withers, B.B. King et les "Pointer Sisters". "C'était la grande fête de la musique, de la danse et de la chaleur humaine. Une victoire de l'authenticité et de la race noire, une date dans l'histoire du Show-Biz". (Mulimbi Zaïna, 1974, 43),

Outre cette date, nous en épinglons deux autres, à savoir : 1976, avec l'organisation à Kinshasa du premier Festival national des Arts et de la Culture (F.N.C.A.), du 23 septembre au 10 octobre et du 15 janvier au 12 février 1977 avec le Festac (Festival Africain de Culture) 77 de Lagos au Nigéria, où le show a marqué de plus le pas sur la musique de cabaret. En effet, Tabu Ley et Abeti étaient beaucoup plus mis en vedette à ces occasions qu'un Luambo Makiadi, réputé donneur de bals populaires.

Comme souligné plus haut, Tabu Ley, alias le "Seigneur Ley", est le premier initiateur du Show-Biz au Congo. Ainsi, après son passage à Olympia en décembre 1970, il a fait sien ce style de spectacle où il est accompagné de ses endiablées "Rochettes". Il va parcourir le pays, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique du Nord. Il connaîtra le succès le plus éclatant avec l'incorporation de Mbilia Bel dans son orchestre, entre 1982 et 1987. Cette nouvelle forme d'expression musicale a engendré un courant dans l'ensemble de leur production

aux concerts et spectacles populaires, rompant définitivement avec la vieille tradition de chanteurs immobiles devant les micros. Tabu Ley peut s'estimer heureux d'avoir ouvert une troisième voie à la musique congolaise moderne. Il est le phénomène du Show-Biz. Il est consacré Seigneur de la chanson congolaise et vedette internationale de la musique africaine.

Ce musicien, dont la véritable carrière débute au sein de Jazz Africain d'Edo Clary avant son entrée à l'African Jazz à côté de Kallé, est un artiste hors pair dont les chansons bercent la vie nocturne de toutes les capitales africaines. Il précise lui-même comment est-il venu à la chanson. C'est un peu par don et beaucoup par hasard, la chance aidant. Figurez-vous que cette faculté est apparue très tôt chez moi dès l'école primaire. Et pourtant, j'étais loin de penser qu'un jour je ferais carrière dans la chanson. A quinze ans, j'ai chanté pour la première fois au stade du 20 mai à Kinshasa. Devant 60.000 personnes. C'était encore la période coloniale. Pour toute récompense, on m'a donné une caisse de bière et une guitare. Inutile de dire que j'aurais préféré une chemise ou une petite somme d'argent pour aider mes parents. C'est à partir de cet événement que des amis et des supporters se mirent à me pousser. Et voilà où j'en suis aujourd'hui : Tabu Ley chanteur (Jeune Afrique 1976, 64-65).

Il est né le 28 novembre 1940 à Bagata, dans la province du Bandundu. Il descend très jeune à Kinshasa avec ses parents. Il accomplit les études primaires et le cycle complet de la section moyenne commerciale chez les Pères de Scheut à l'Institut Saint Raphaël. Parallèlement à sa vie musicale, il travaille à la Direction de l'Athénée Royale de Kalina. Il est aussitôt promu Directeur de l'internat et se consacre entièrement à la carrière musicale.

Chanteur de charme, auteur compositeur prolifique, Tabu Ley a signé des chefs-d'oeuvres dans le répertoire de la chanson congolaise. Nous retenons les titres les plus célèbres : Kelya, Adios Tété, Mokolo na kokufa, Mongali, Annie, Kaful Mayay, etc. C'est une oeuvre pleine de beauté, de bonté et de générosité. Commentant son oeuvre Tshonga Onyumba écrit que Tabu Ley est un artiste profondément inspiré, d'acuité fort remarquable. Il est hypersensible et son message (texte) passe poétiquement bien, le texte étant soigneusement emballé et ficelé. Presque toutes ses compositions à cette loi esthétique. Il lui est certes arrivés "d'accoucher" des déchets pour des raisons politiques ou de publicité [one Zambia one Nation, "Skol eleki nionso"]. Ces cas sont cependant rares (Jeune Afrique, 1976, 64-65).

Tabu Ley est détenteur de trois distinctions artistiques : le disque d'or obtenu en 1967 pour sa célèbre chanson "Mokolo nakokufa", le jour de ma mort. Ce qui était reçu comme premier de la chanson congolaise. En 1985, il reçoit le prix de "Maracas d'or". Il se range ainsi derrière Myriam Makeba, Manu Dibango et Francis Bebey. Une année après, il reçoit le deuxième "Maracas d'or". En définitive soutient Tshonga Onyumba, nous pouvons affirmer que Tabu Ley est un "Chirurgien" de la société congolaise de son temps. Il a analysé et disséqué socialement, psychologiquement et

économiquement sa société. Il a mis à nu les qualités et les défauts des uns et des autres afin qu'ils se connaissent et se comprennent bien. (Tshonga Onyumba, op.cit. 466.)

Ainsi, après avoir fait le beau temps avec Mbilia Belle, ils se séparent. Il est quelque peu à bout de souffle. Il part en exil volontaire entre la France et les Etats-Unis en 1989. Il n'est plus présent sur le marché du disque Congolais. Cependant, la longue transition entre 1990-1997 inspire le poète une oeuvre, intitulée Ngonga ebeti (la cloche a sonné) dans laquelle il évoque le ciel et les noms de quelques nationalistes décédés, parmi eux, il cite Simon Kimbangu, Patrice Lumumba, Kasa-Vubu, Malula... En tout cas, pour le peuple la souffrance a dépassé les limites au pays. Nous n'en pouvons plus. Le pays manque de dirigeant et le peuple ne sait à quel saint se vouer.

Il regagne le pays dans la suite du nouveau chef de l'Etat en 1997 et sollicite un poste politique. Il sera nommé député en 2000 et siège pendant une brève période au sein de l'hémicycle. Il reprend d'une manière sporadique la carrière musicale. Il vit actuellement une semi-retraite. Il sort un album. Tempelo, accompagné de sa fille, chanteuse douée comme son papa et maman, Mbilia Belle.

La seconde vedette qui a réussi à imprimer son nom au Show-Biz est la "tigresse" Abeti Masikini qui a pratiqué ce genre de musique depuis le début de sa carrière en 1971 jusqu'à sa mort le 28 septembre 1994 à l'âge de 43 ans. Car elle était née le 9 novembre 1951 à Kisangani. Elle s'était produite en 1972 et en 1975 à l'Olympia de Paris et aux Etats-Unis au Carneigne Hall de New-York, en Belgique, en Grande Bretagne, en R.F.A., en Chine ainsi que dans beaucoup d'autres pays.

Elle a même donné un spectacle dans le plus grand music hall du monde, au Zénith de Paris, à la fin de l'année 88. Au cours de sa courte et brillante carrière de 23 ans, la tigresse Abeti avait reçu un disque d'or pour avoir vendu plus d'un million de disque en 1988 et la distinction artistique de maracas d'or en 1988. Mpongo Love qui s'était révélée au public en 1976, a allongé la liste de stars de musique-spectacle. Elle meurt le 15 janvier 1990 des suite d'une longue maladie à l'âge de 34 ans. Mpongo Love était née en 1956 à Kinshasa. Puis vient, vers les années 80, Tshala Mwana, une ancienne danseuse de "Tcheke Love". Tshala Mwana se caractérise par des érotismes de reins et de phases de cuisses dénudées qui font la joie et le malheur des âmes sensibles au sexe féminin. Tshala Mwana, après avoir été députée a repris la scène musicale dans la tradition de Music Hall. Elle espère reconquérir son public qui la considère comme l'une des plus brillantes ambassadrices de la culture traditionnelle du Kasai à travers la danse Mutuashi.

Il y a eu aussi les explosifs Madjesi de l'orchestre Sosoliso, fondé en 1972. Ils ont renversé monts et montagnes dans le paysage du Show-Biz, pendant quelques saisons avant de disparaître totalement de la scène musicale vers les années 76 et 77. Les Madjesi avaient tout de même marquer cette voie de la musique. "Les Madjesi, écrit Mualabu Mussamba, n'ont rien à voir avec ces orchestres qui traînent leur unique accord et leur pseudo-improvisation ennuyeuse pendant deux heures. Non, car les Madjesi ont de l'imagination.

En fait, tous les trois communiquent vraiment par le regard, à l'opposé de ces habituels échanges de sourire qui s'effacent chez les musiciens plus ou moins contents du déroulement des choses" (Mualabu Mussambu 1973, 20)

Il est vrai qu'il y a eu Lita Bembo et son "Ekonda Saccadé" et "Mombombo Dominé" ou "Caïman" qui avaient réussi à l'époque à accrocher l'attention des mélomanes; malheureusement, l'élan fut vite brisé. Nous citons aussi le Négro-spiritualiste Kuyena Muzita qui exécutait de véritables "négro-cantiques" dans ses shows, mais qui s'est retiré depuis lors de la scène musicale. Néanmoins nous pouvons affirmer que la musique congolaise moderne est orientée vers le Show-Business"; le nombre toujours croissant des artistes musiciens qui optent pour une carrière en solo fonde bien nos projections.

Mais un constat important s'impose et doit être souligné avec force : à partir de cette époque, c'est-à-dire vers les années 75-76, les musiciens congolais mettent fin à l'imitation servile des oeuvres des auteurs compositeurs étrangers. Ils introduisent les sonorités percutantes du reggae et du disco dans la musique congolaise moderne, tournant le dos définitivement aux variétés européennes. Ce revirement est dicté par la présence d'un "Dieu de la musique" qui a pour nom Bob Marley. Celui-ci a endoctriné, par la musique, la jeunesse du monde entier. Celle du Congo n'a pas échappé à la règle. Ce virage a déclenché un processus de socialisation du mélomane européen. Bob Marley va, par ricochet, s'intéresser à la musique africaine. Celle-ci entrera ainsi par la grande porte dans les moeurs culturelles des Occidentaux et des Asiatiques. Les mouvements des musiciens africains vers les anciennes métropoles en quête de consécration le confirment. C'est le cas, par exemple, de Papa Wemba, Ray Lema, Lokwa Kanza et d'autres qui sillonnent les villes européennes, américaines et japonaises où ils soulèvent continuellement l'enthousiasme du public.

En effet, la décennie qui s'achève a permis à bon nombre d'artistes musiciens congolais à se produire à l'Olympia, au Zénith, à Bercy et au Palais de Sports et à se confirmer définitivement sur la scène musicale internationale. C'est notamment le cas de Papa Wemba, Koffi Olomide, J.P. Mpiana et Werra Son et tant d'autres musiciens africains : Manu Dibango, Youssou N'dour, Alpha Blondy, Salif Keita, Jucky Dube, Cesaria Evora, Khaled, etc.

Ainsi, "malgré l'avènement de l'informatique, le 20e siècle s'achève au rythme de la musique africaine. Tout le monde s'accorde à dire que l'Afrique est la terre du rythme et de la musique (Almanach,1986-1987, .86)

En effet, la fin du 20e siècle et le début du 21e siècle est marqué par la confirmation de la musique congolaise moderne sur les grandes places publiques internationales en brisant une fois pour toute le mythe de grandes salles européennes de spectacles telles Zénith, l'Olympia, Bekey, Forêt Nationale et la madeleine etc. C'est le cas de Papa Wemba, Koffi Olomide, Werrason, J.B. Mpiana, King Kester Emeneya et Nyoka Longo avec son Zaïko N'Kolo Mboka.

Dans ce cadre, Werrason parcourt le monde aussitôt le lancement de son nouveau Wenge Musica Maison-Mère. Il se produit successivement aux Etats-Unis, au Canada, en Grande-Bretagne, en

Allemagne, en Belgique, en Hollande. Il donne plusieurs spectacles en France dont le plus important a eu lieu au Palais des Sports le 4 septembre 1999. Il revient en France une année après, le 16 septembre 2000 et y donne un concert au P.O.P.B. (Palais Omnisport de Paris Bercy) drainant plus de 17.000 spectateurs. La prestation de l'artiste est de très bonne facture. Le concert de septembre dernier à Bercy, écrit Afrique-Asie, a marqué un tournant dans l'épanouissement de la musique africaine à Paris. Ce jour-là, devant plus de dix-sept mille personnes en délire, le phénomène Werrason a ouvert la voix à une nouvelle génération de spectacles". Voilà donc ce fantastique Live du Millénaire, introduit sur scène par un joignant appel au panafricanisme, suivi par un hymne à la paix et les volutes de l'immense hit "Solola bien" (Afrique-Asie, n° 138, Mars 2001.)

En 2002, c'est le tour de deux productions explosantes durant deux jours d'affilée au Zénith de Paris, il reçoit au cours de cet événement un disque d'or avec son album "Solola bien".

A 35 ans, Ngiamakanda dit Werrason est devenu une grande Star de la musique congolaise moderne avec des scores de vente à six chiffres pour ses albums depuis "Intervention Rapide", c'est dire que Werrason est aujourd'hui l'un des plus grands représentants, leader incontesté de la 4e génération de la Musique Congolaise Moderne.

Dans la même lancée, J.B. Mpiana a donné autant des spectacles en Occident dont une production le 18 juin 1999 au Zénith, une autre le 11 septembre 1999 l'Olympia de Paris, au cours de laquelle J.B. Mpiana reçoit un disque d'or à la suite de son premier album en solo; "Feux de l'amour". Enfin une troisième le 22 septembre 2001 à Bercy. Il a aussi sillonné les autres grandes villes de l'Occident où il a livré des spectacles successivement en Belgique, Pays-Bas, Italie, Allemagne, Suisse, Irlande, Canada et en Afrique. La production discographique de J.B. Mpiana compte des albums qui ont consacré le prestige et la légende du Souverain 1er. Il obtient un disque d'or avec Feu de l'amour, suivi d'un autre album : Toujours Humble (TH).

A 33 ans, né le 2 juin 1967, à Kananga, J.B. Mpiana, se dispute le leadership de la musique congolaise moderne sur l'échiquier local et international avec son ancien collègue Werrason.

Mis à part ces styles de la rumba congolaise animés par les artistes-musiciens basés au Congo ou dans le continent, il existe depuis des années d'autres artistes-musiciens congolais de la diaspora. Ils sont installés en Europe et pratiquent un genre de variété de musique congolaise, adapté au goût du mélomane européen et américain. Un autre dénominateur commun, ils chantent tous en lingala. Les plus connus sont Ray Lema, Lokwa Kanza, Kanda Bongo Man et Awilo Longomba, fils de Vicky Longomba et même Sam Mangwana.

Ray Lema a presque totalisé 40 ans de carrière qu'il avait débuté au milieu des années 1960, après un bref passage à l'Université de Lovanium. Il débute dans les orchestres d'interprétation des variétés française et anglaise dans les boîtes de nuit. Il justifie son choix : "C'est le genre qui ne touche le plus quand je joue. Il y a beaucoup de variété, c'est-à-dire on y trouve toutes les formes de musique" (Mabiala Konde, 1971, .30).

Il avait évolué successivement avec Gérard Kazembe, Freddy Mulongo dans Baby National, Bony Tshimanga Tshibelebele au sein de "Les Yas-Boys". Dans le style purement "typique", il a eu le privilège d'accompagner Tabu Ley et Luambo Makiadi respectivement à l'Afrisa et à l'OK Jazz après avoir quitté le Ballet national. Il monte enfin son propre groupe "Ya Toupas" qui se distingue dans la recherche des sons. Il décroche en 1970 les maracas d'or, récompense décernée à Paris à un artiste africain ou antillais.

En 1978, il part à la conquête des sons les plus variés aux Etats-Unis et revient en 1981 en Europe où il s'installe d'abord en Belgique et se fixe définitivement à Paris en France. Depuis lors, il a su maintenir ses talents dans sa perpétuelle quête de nouveautés, d'influence, de découvertes et s'est épanoui en Europe où il jouit d'une grande notoriété de vedette internationale de la chanson. Il produit des albums à succès et voyage à travers l'Europe et l'Afrique. Il a noué les contacts divers et joue avec les artistes-musiciens de toutes les nationalités. La musique de Ray Lema est le produit de la World Music, mélange de Rumba Rock, funk, reggae, tradition et modernité.

Lokwa Kanza, est un ancien de conservatoire de musique et d'art dramatique de Kinshasa, devenu au début des années 1970, Institut National des Arts. Il entre dans l'orchestre de la Tigresse Abeti Masikini en 1980. Il voyage et découvre l'Afrique. Il s'installe dès le départ en Côte d'Ivoire en 1981 où il est presque en transit, car son rêve est d'aller dans le vieux continent, plus précisément en France. Il franchit le Cap en 1984.

Il décide d'abord de s'inscrire au C.I.M. la plus grande école européenne de Jazz et des musiques actuelles. Après il rencontre Ray Lema et Papa Wemba. Il se fait connaître et réalise les premiers essais. Puis, il collabore avec Manu Dibango au sein de Soul Makossa gang en 1991. Il confirme ses talents de musicien et surtout de chanteur.

Il enregistre son premier album en 1992 et commence en même temps à donner quelques concerts à travers la France et la Belgique.

Après la sortie de son album, le jeune artiste-musicien est salué par les critiques et le public comme une révélation musicale. On estime que sa voix, son jeu de guitare, ses mélodies et la poésie de l'ensemble font de lui un artiste confirmé.

Il est connu et devient célèbre dans de nombreux pays d'Europe, au Japon et en Amérique où il donne un concert en compagnie de Youssou Ndour et continue de multiplier des représentations en France et reçoit le prix du meilleur Album Africain dû aux African Music Awards.

Il enregistre un deuxième album qui paraît en Octobre 1995 sous le nom de "Wapi To" (Où es-tu ?). Le succès est total. Comme l'on peut remarquer dès le titre, la majorité des chansons sont interprétées en lingala et en swahili. Il monte en vedette sur la scène de l'Olympia et participe à de nombreux festivals où il reçoit un meilleur accueil, tandis que la cérémonie des Kora de 1996 lui décerne le prix du meilleur espoir.

Lokwa Kanza joint d'une réputation internationale du fait d'avoir parcouru l'Europe, l'Amérique du Nord et du Sud et l'Afrique. Il assure le renouveau de la musique congolaise moderne de la diaspora. Car les

textes de ses chansons sont toujours en lingala et swahili, mais avec quelques titres en français et anglais, par souci de s'ouvrir au monde et de garantir sa carrière internationale.

Kanda Bongo Man débute dans la musique très jeune. Il a à peine 15 ans lorsqu'il est admis comme musicien professionnel de l'orchestre Bella-Bella des frères Soki. Il quitte le pays et entame une carrière en solo. Il rencontre par la suite Jambo Varenen, l'un des managers de Island Record la Compagnie de Disque qui a propulsé Bob Marley. Il est désormais encadré par ce dernier qui assure de ce fait sa promotion en Europe.

Il se produit ainsi un peu partout en Europe, et en Amérique avec beaucoup d'artiste-musiciens de renommée internationale parmi lesquels, James Brown aux Etas-Unis, Jimmy Cliff à Seattle aux Etats-Unis, Stevie Wonder au Festival Panafricain à Accra au Ghana et avec Elton John, Paul Mc Cartney au plus grand festival d'Angleterre etc. Kanda Bongo a produit beaucoup d'albums sous un fond sonore de la rumba soukous endiablée. Il vient de signer un contrat en Afrique avec la maison Gallo Records qui édite Sucky Dube, Yoonne Chaka Chaka, Myriam Makeba etc. C'est donc une grande vedette de la chanson internationale qui assure la promotion de la culture musicale congolaise à travers le monde. Il vit à Londres en Angleterre.

Awila Longomba, c'est l'héritier de Vicky Longomba dont il incarne le profil et évoque parfois la mémoire de son père avec beaucoup d'éloges et de nostalgie. Sa carrière musicale commence à l'orchestre de Papa Wemba, Viva La Musica où il réussit un soir par enchantement à remplacer le batteur en 1982. Et c'était parti depuis lors avec une série de tournées internationales en Europe et au Japon.

Il quitte Papa Wemba en 1987 et fonde son groupe, "Nouvelle Génération" et débute une carrière en solo qui lui assure aujourd'hui une renommée internationale au rythme de techno-soukous. Il se dit être le franc-tireur de la chanson congolaise. Je n'ai jamais donné de concert à Kinshasa, mais j'adore m'y produire. Le cordon n'est pas coupé avec le Congo, c'est ma terre natale. En effet, l'évolution de sa carrière à la diaspora est suivie avec intérêt par ses admirateurs congolais qui espèrent l'accueillir en retour au pays avec autant de chaleur, à la manière de l'enfant prodige.

Sam Mangwana, évoque pour beaucoup de mélomanes le souvenir d'un musicien instable. Pour certains, c'est le prototype de chanteur moraliste ou encore un éternel mécontent tellement dans toutes chansons, il chante avec un ton très plaintif, mais aussi mélancolique. La vérité est que Sam Mangwana est en quête perpétuelle de l'originalité (Sébastien Suzunga, 1971, p. 18). Il débute dans la musique en 1964. Il a chanté dans beaucoup d'orchestres congolais : African Fiesta, Les Batchichechas, Négro-Band, Tembo, Rock'à Tembo, African-Fiesta National, Vox Africa, Festival des Maquisards, Festival de Sam, OK Jazz, African Hall Star, etc.

A dire vrai, Sam Mangwana, chanteur congolais d'origine angolaise est une véritable bête de scène. C'est l'une des plus belles voix de la rumba congolaise dont il demeure l'un des meilleurs interprètes. Les oeuvres, chantées par Sam Mangwana restent actuelles et dansantes jusqu'à ce jour. Fatimata par exemple est

toujours réclamée dans toutes les soirées dansantes. Sam Mangwana a toujours plaidé pour la rumba pare, c'est-à-dire tout pour la rumba. Il vit depuis des années à Paris où il a sorti un album qui reflète cette nostalgie. Il a repris les titres tels que Kallé Katho de l'African Jazz, Comité ya Bantous de l'orchestre Bantous de la Capitale.

Il précise au cours d'une interview à la Radio France Internationale que "on ne dit pas de vivre le passé tel qu'il a été vécu, mais que ce soit la référence d'une certaine culture qui prône la moralité et un certain art de vivre. Sam Mangwana aura en 2004, 40 ans de carrière musicale et fêtera le 21 février 2005 son 60e anniversaire c'est dire qu'il peut encore réaliser énormément des projets dans sa vie d'artiste.

L'école de la quatrième génération (Génération Wenge)

Il convient de rappeler que bon nombre de ces stars de la chanson appartiennent aux orchestres de la quatrième génération qui sont nés au cours de la décennie des années 80, parmi lesquels Wenge Musica 4 x 4 Tout terrain (forme originel), ainsi que leurs dérivées de la dernière décennie du siècle. L'avènement de certains orchestres de la quatrième génération tels que Wenge BCBG de JB Mpiana, le souverain 1^{er} et surtout l'autre aile de Wenge Musica Maison mère de Werrason, surnommé le roi de la forêt, le véritable "Négus" de la chanson congolaise du début du troisième millénaire. Le phénomène a atteint une hystérie sociale, jamais constatée dans les annales de l'histoire de la musique congolaise, Werrason par exemple entraîne dans son passage une marrée humaine indescriptible bloquant la circulation pendant des heures.

On ne saurait évoquer l'évolution de la période allant des années 80-90, sans faire mention à un autre artiste-musicien qui n'est pas à l'avant scène, demeure néanmoins celui qui pour son brio a beaucoup révolutionné le rythmé actuel de la musique congolaise moderne, en l'enrichissant de nouvelles sonorités notamment le synthétiseur. Cet artiste, compositeur talentueux et arrangeur inspiré est Suzy Kassey. En effet, les grands tenors actuels ont chanté soit son texte, soit sa musique. Avec son concours, la musique congolaise moderne a pris une tournure sur le plan rythmique et même vocal. Cette musique devient de plus en plus une musique de spectacle par rapport à la rumba des anciens de l'African Jazz, Ok Jazz, Conga succès, etc.

Deux orchestres sont actuellement le porte étendard de cette génération. Il s'agit de Wenge Musica Maison mère de Werrason et Wenge BCBG de JB Mpiana suivis de Wenge Tonia Tonia d'Adolphe Dominguez, Wenge El Paris de Marie Paul, Wenge Musica 4 x 4 tout terrain de Didier Massela, Wenge Kumbela de Aimé Bwanga, cultura pays vie de Félix Wazekwa, etc.

En effet, le leitmotiv de l'école de la quatrième génération est sans conteste la danse ndombolo ainsi que le genre de musique qui l'accompagne, rumba très saccadée. Le **sebène** est dominé par

l'exécution de la danse avec l'intervention endiablée des Atalaku² qui ont comme mission de chauffer les danseurs. Les Atalaku ou les animateurs crieurs poussent des phases musicales brailles sur fond de guitares infernales. Ce sont eux qui donnent le pas à la danse et l'accompagnent. Leurs "cris d'animation" suscitent l'engouement du public pour une chanson, même dénuée de tout message. "Désormais, les Atalaku sont devenus les ambrayeurs essentiels de l'ambiance musicale. Leurs cris et youyous se sont accaparés de la mode. Sont révélateurs, par exemple, les cris de l'orchestre Empire bakuba comme "Ebeba, ebeba, mondele akozonga kobongisa!" (Tant pis si tout s'abîme, le blanc reviendra tout réparer!" (Yoka Lye Mudaba , 1996, 534)

Pendant ce temps écrit Manda Tchebwa, les ingrédients sonores du Ndombolo se déploient frénétiquement au cœur d'un "sebène" brûlant, en boucle, mordant dans une ambiance sonore redondante et dans une torride et volubile "animation criée", dans laquelle il est inutile de chercher quelque cohérence sémantique, quelque postulation idéologique clairement affirmée; les mots, les phrases dans des envolées "frustes" jaillissent intuitivement de la bouche de l'"Atalaku". Comme des larves du volcan. En fait, l'animateur harangue les danseurs, les incite à plus d'ardeur, à plus de créativité et virtuosité. C'est l'extase! C'est de se demander, au bout du compte si l'Atalaku n'est pas la cinquième roue du carrosse quoi d'autre? Si ce n'est pas un compositeur en plus, après l'auteur de l'œuvre originale (Manda Tchebwa, 2002,.393)

Cette animation est un phénomène musical qui se trouve au cœur de l'ensemble de la création artistique qui a conquis les mélomanes et des animateurs des programmes musicaux des radios.

C'est le cas pour des radios Africa n°1 et RFI qui jouent prioritairement que les parties les plus chaudes, les plus animées des chansons congolaises. Les présentateurs s'expliquent: "c'est ce que nos auditeurs recherchent avant tout!"(Funum Luemba, 2001). C'est dire que cette musique connaît désormais un rayonnement sans précédent au cours de ces dernières années sur le continent et dans la diaspora.

World Music

L'expression world Music a été introduite et diffusée par les universitaires au début des années 1960 dans le but de prôner et de promouvoir l'étude de la diversité musicale dans le monde en rapport

² Pour Chris Ntumu upa (Ebwa): Atalaku signifie "regarde ici par ici" en Kikongo, l'une de quatre langues nationales congolaises. Le terme désigne les animateurs, ceux qui, sur scène, animent la soirée et dirigent la partie dansante pendant les concerts.

avec les contacts de culture, d'héritages coloniaux, de diaspora et d'hybridité, d'immigration, d'urbanisation et de grande diffusion médiatique, c'est-à-dire une visée purement académique. Mais 20 ans plus tard, Steven Feld, fait remarquer que le potentiel commercial de la "World Music" commence à se développer rapidement au cours des années 1980, conjointement au déplacement discursif du terme même qui passa d'une désignation académique à une catégorisation de marketing (...)

Il précise que cela ne faisait aucun doute, les années 1990 venaient de créer un monde de consommateurs de "World Music" dont les appétits signifiaient que le monde musical était devenu l'objet d'un vaste marché, avec une production, une organisation, une promotion, une publication énormément amplifiées (Feld, S., 2004, 392-393). Aujourd'hui, le concept de world Music désigne cette musique du monde dont l'audience internationale contribue à la promotion d'une industrie du disque sur le plan international, partant d'une culture planétaire.

En République démocratique du Congo, mis à part les artistes musiciens qui pratiquent la rumba, il existe depuis des années d'autres, installés en Europe qui exploitent la "World Music" dans le souci de s'adapter au goût du mélomane européen et nord américain et de s'intégrer dans l'évolution de cette musique du monde dont la vitalité artistique consacre une nouvelle ère du début du 21^{ème} siècle. Les plus connus adeptes de ce style de musique sont Ray Lema, Lokwa Kanza, Kanda Bongo Man et Awilo Longomba. Ils chantent presque tous en Lingala. Mais pour le public congolais, ils produisent une musique moins "endiablée". A cause de cette divergence de vue, bon nombre de ces musiciens ne sont jamais revenus se produire au pays natal.

Ray Lema a presque totalisé 40 ans de carrière qu'il avait débuté au milieu des années 1960. Après un bref passage à l'université de Lovanium. Il débute dans les orchestres d'interprétation des variétés française et anglaise dans les boîtes de nuit. Il justifie son choix: " c'est le genre qui ne touche le plus quand je joue. Il y a beaucoup de variétés, c'est-à-dire on y trouve toutes les formes de musique" (Mabiala Konde 1971, p.30). Il a évolué successivement avec Gérard Kazembe, Freddy Mulongo dans Baby national, Bony Tshimanga Tshibelebele au sein de les "Yas Boys". Dans le style purement typique, il a eu le privilège d'accompagner Tabu Ley et Luambo Makiadi respectivement à l'Afrisa et à l'OK Jazz après avoir quitté le ballet national. Il monte enfin son propre groupe "Ya Toups" qui se distingue dans la recherche des sons. Il décroche en 1970 le maracas d'or, récompense décernée à Paris à un artiste africain ou antillais.

En 1978, il part à la conquête des sons les plus variés aux Etats-Unis et revient en 1981 en Europe où s'installe d'abord en Belgique et se fixe définitivement à Paris en France. Depuis lors, il a su maintenir ses talents dans sa perpétuelle quête de nouveautés d'influence, de découvertes et s'est épanoui en Europe où il jouit d'une grande notoriété de vedette internationale de la chanson. Il produit des albums à succès et voyage à travers l'Europe et l'Afrique. Il a noué les contacts divers et joue avec les artistes musiciens de

toutes les nationalités. La musique de Ray Lema est le produit de la World Music, mélange de rumba Rock, Funk, reggae, tradition et modernité.

Lokwa Kanza est un ancien de conservatoire de musique et d'art dramatique de Kisnhasa, devenu au début des années 1970, Institut National des Arts. Il entre dans l'orchestre de la tigresse Abeti Massikini en 1980. Il voyage et découvre l'Afrique. Il s'installe dès le départ en Côte d'Ivoire en 1981 où il est presque en transit, car son rêve est d'aller dans le vieux continent, plus précisément en France. Il franchit le Cap en 1984.

Il décide d'abord de s'inscrire au CIM la plus grande école européenne de Jazz et des musiques actuelles. Après il rencontre Ray Lema et Papa Wemba. Il se fait connaître et réalise les premiers essais. Puis, il collabore avec Manu Dibango au sein de Soul Makoussa gang en 1991. Il confirme ses talents de musicien et surtout de chanteur.

Il enregistre son premier album en 1992 et commence en même temps à donner quelques concerts à travers la France et la Belgique. Après la sortie de son album, le jeune artiste musicien est salué par les critiques et le public comme une révélation musicale. On estime que sa voix, son jeu de guitare, ses mélodies et la poésie de l'ensemble font de lui un artiste confirmé. Il est connu et devient célèbre dans de nombreux pays d'Europe, au Japon et en Amérique où il donne un concert en compagnie de Youssou N'dour et continue de multiplier des représentations en France et reçoit le prix du meilleur Album Africain dû aux African Music Awards.

Il enregistre un deuxième album qui paraît en octobre 1995 sous le nom de "Wapi to" (où es-tu?) Le succès total est total. Comme l'on peut remarquer dès le titre, la majorité des chansons sont interprétées en Lingala et en swahili. Il monte en vedette sur la scène de l'Olympia et participe à de nombreux festivals où il reçoit un meilleur accueil, tandis que la cérémonie des Kora de 1996 lui décerne le prix du meilleur espoir.

Lokwa Kanza joint d'une réputation internationale du fait d'avoir parcouru l'Europe, l'Amérique du Nord et du Sud et l'Afrique. Il assure le renouveau de la musique congolaise moderne de la diaspora. Car les textes de ses chansons sont toujours en lingala et swahili, mais avec quelques titres en français et en anglais, par souci de s'ouvrir au monde et de garantir sa carrière internationale.

Kanda Bongo Man débute dans la musique très jeune, il a à peine 15 ans lorsqu'il est admis comme musicien professionnel de l'orchestre Bella-Bella des frères Soki. Il quitte le pays et entame une carrière en solo. Il rencontre par la suite Jambo Varenen, l'un des managers de Island Record la compagnie de disque qui a propulsé Bob Marley. Il est désormais encadré par ce dernier qui assure de ce fait sa promotion en Europe.

Il se produit ainsi un peu partout en Europe, et en Amérique avec beaucoup d'artistes musiciens de renommée internationale parmi lesquels, James Brown aux États-Unis, Jimmy Cliff à Seattle aux États-

Unis, Stevie Wonder au festival panafricain à Accra au Ghana et avec Elton John, Paul McCartney au plus grand festival d'Angleterre, etc. Kanda Bongo a produit beaucoup d'albums sous un fond sonore de la rumba soukous endiablée. Il vient de signer un contrat en Afrique du Sud avec la maison Gallo Records qui édite Lucky Dube, Yvonne Chaka Chaka, Myriam Makeba, etc. c'est donc une grande vedette de la chanson internationale qui assure la promotion de la culture musicale congolaise à travers le monde. Il vit à Londres en Angleterre.

Awilo Longomba, c'est l'héritier de Vicky Longomba dont il incarne le profil et évoque parfois la mémoire de son père avec beaucoup d'éloges et de nostalgie. Sa carrière musicale commence dans l'orchestre de papa Wemba, Viva la Musica où il réussit un soir par enchantement à remplacer le batteur en 1982. et c'était parti depuis lors avec une série de tournées internationales en Europe et au Japon.

Il quitte papa Wemba en 1987 et fonde son groupe "nouvelle génération" et débute une carrière en solo qui lui assure aujourd'hui une renommée internationale au rythme de techno-soukous. Il se dit être le franc-tireur de la chanson congolaise. Je n'ai jamais donné de concert à Kinshasa, mais j'adore m'y produire. Le cordon n'est pas coupé avec le Congo, c'est ma terre natale. En effet, l'évolution de sa carrière à la diaspora est suivie avec intérêt par ses admirateurs congolais qui espèrent l'accueillir en retour au pays avec autant de chaleur, à la manière de l'enfant prodige.

Sam Mangwana, évoque pour beaucoup de mélomanes le souvenir d'un musicien instable. Pour certains, c'est le prototype de chanteur moraliste ou encore un éternel mécontent tellement dans toutes ses chansons, il chante avec un ton très plaintif, mais aussi mélancolique. La vérité est que Sam Mangwana est en quête perpétuelle de l'originalité (Sébastien Suzunga, 1971, p.18). Il débute dans la musique en 1964. Il a chanté dans beaucoup d'orchestres congolais: Africa Fiesta, Los Batchichas, Négro-Band, Tembo, Rock à Tembo, African-Fiesta National, Vox Africa, Festival des Maquisards, Festival de Sam, Ok jazz, african Hall Star, etc.

A dire vrai, Sam Mangwana, chanteur congolais d'origine angolaise est une véritable bête de scène. C'est l'une des plus belles voix de la rumba congolaise dont il demeure l'un des meilleurs interprètes. Les œuvres, chantées par Sam Mangwana restent actuelles et dansantes. Sam Mangwana a toujours plaidé pour la rumba, c'est-à-dire tout pour la rumba. Il vit depuis des années à Paris où il a sorti un album qui reflète cette nostalgie.

Il a repris les titres tels que Kallé Katho de l'African Jazz, comité ya Bantous de l'orchestre Bantous de la capitale. Il précise au cours d'une interview à la Radio France Internationale que "on ne dit pas de vivre le passé tel qu'il a été vécu, mais que ce soit la référence d'une certaine culture qui prône la moralité et un certain art de vivre. Sam Mangwana aura en 2004, 40 ans de carrière musicale et fêtera le 21 février 2005 son 60^{ème} anniversaire c'est dire qu'il peut encore réaliser énormément des projets dans sa vie d'artiste.

Le phénomène de la dislocation des orchestres

Le dynamisme social est le travail des forces dont résulte la vie communautaire. C'est-à-dire les relations qui s'établissent entre les groupes primaires et leur environnement en d'autres termes les actions et réactions entre un groupe. Comme réalité collective, et le milieu social ambiant ou la situation générale dans laquelle il se trouve. Cette situation et cet environnement influencent le comportement des personnes du petit groupe. Il s'agit d'examiner l'influence exercée par la société sur le comportement des artistes-musiciens.

Partant de cette approche ou démarche, nous voudrions étudier le phénomène de la dislocation des orchestres congolais. En effet, les orchestres à Kinshasa se font et se défont tous les jours.

Comment et pourquoi cette instabilité chronique qui secouent constamment les orchestres congolais de danse ? Il y a plusieurs facteurs de nature psycho-sociologiques qui entrent en jeu dont nous voudrions ressortir dans le cadre de cet essai d'analyse.

Au centre de toute situation conflictuelle entre les membres d'un orchestre d'une part et les membres de la société d'autre part, il y a le succès. Pour ce faire, nous distinguons plusieurs formes de scissions qui secouent les orchestres congolais. La première forme de scission est celle qui consiste en la division en deux du groupe original.

C'est le cas en 1972 de Thu Zaïna qui après avoir marqué une présence positive sur le marché du disque, éclate en deux groupes distincts. Il y a eu d'un côté le Thu Zhaina avec Bonyeme, Yoka Gégé, Makitu Sulemani et de l'autre côté. "Lokoko" de Abeli Wagui (Kelly), Makanga, Bokanga, Biselenge etc. Bien que ces orchestres ont dû garder ou maintenir un certain équilibre rythmique et mélodique dans l'orchestration de part et d'autre, la rupture de la cohésion a entraîné très vite leur disparition de la scène musicale et mis fin à la carrière de bon nombre d'entre eux. Le deuxième exemple à prendre en considération est le cas de Zaïko Langa Langa qui a connu la première scission en 1974 avec d'un côté Zaïko Langa-Langa avec Manuaku, Nyoka Longo, Bimi Ombale et dans l'autre, Evoloko, Shungu, Mavuela dans "ISIFI Lokolé. Il y a eu aussi un certain équilibre dans le partage des potentialités créatrices, chacune des ailes en présence possédant les mêmes chances de réussir sa nouvelle destinée.

La seconde forme de dislocation est dû au départ ou à l'abandon d'un seul musicien, mais qui par la forte emprise de son influence créatrice ou organisationnelle au sein de l'ensemble, est capable de remettre en question l'existence de l'orchestre. Dans le cas d'espèce, les partants reprochent au Chef d'orchestre, l'abus du pouvoir, de confiance, un paternalisme abusif ou encore une comptabilité défectueuse. Ce fut le cas de l'African Jazz, "Mokili Mubimba" en 1963 où Kallé était abandonné par toute son équipe. Il s'était remis en recourant aux musiciens de Vox Africa de Bombenga, tandis que les dissidents formèrent l'African-Fiesta générateur trois ans plus tard de l'African-Fiesta Sukisa de Docteur Nico et Africa Fiesta National de Tabu-

Ley. Dans le même ordre d'idées, Ntesa Nzitani fut délaissé par ses musiciens de "Grands Maquisards", tandis que Ndombe Opetum a dû quitter son orchestre "Makina Loka" pour l'OK Jazz.

Il en était de même de Jean-Serge Essous qui avait abandonné la direction de l'orchestre Bantous de la capitale en 1966 au cours d'un voyage en Europe avant de revenir aux bons sentiments quelques années plus tard.

Le phénomène a toujours frappé tous les orchestres congolais. Nombreux mélomanes et observateurs avisés soutiennent qu'il s'agit d'une tradition dans la musique congolaise moderne.

La question que l'on pose très souvent est de savoir mieux de connaître les facteurs qui occasionnent régulièrement la dislocation des orchestres congolais. C'est souvent quand les orchestres sont au sommet de la gloire qu'ils connaissent la dislocation. C'est dire que l'ambition démesurée, la recherche désordonnée du vedettariat ou du leadership de la part de certains musiciens provoquent le séisme au sein des orchestres congolais. Lorsque la question fut posée à Luambo Makiadi d'expliquer la situation : il répondit comme suit : "Quand un gosse se sent qu'il peut être au-dessus de son père ou lorsqu'il se sent qu'il peut voler de ses propres ailes, il s'en va construire ailleurs. C'est exactement le cas de mes hommes qui ont déserté dernièrement l'OK Jazz pour "Lovy du Zaïre" de Longomba" (Cfr Zaïre, 1972, 37)

Dans cette déclaration l'allusion est faite au départ de Youlou Mabiala, Francis et Fanfan. En 1972, l'orchestre "Ve-Ve" jouissait d'une bonne réputation due à sa stabilité ainsi qu'aux succès enregistrés depuis son lancement en 1969. Au coup, un vent violent fut abattu sur l'ensemble provoquant le départ de son trio de choc qu'incarnaient Matadidi Mario, Djeskain et Sinatra. Pour Verkys, le patron de "Ve-Ve" : "Chacun de ces musiciens veut une place au soleil. Chacun refuse d'être à la traînée de l'autre et se mit à produire à l'aventure sous la moindre coordination" (cfr Zaïre...). Il était prévisible dès le départ que c'était des éléments très ambitieux. Car quelques temps après "Sosoliso" dont ils étaient les co-fondateurs mourrait d'une belle mort après avoir récolté un succès fou tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.

Bella-Bella des frères Soki était aussi atteint du vain. En effet, après avoir inondé le marché du disque congolais avec les chansons d'une très grande valeur artistique telles que Luta, jamais de la vie. Ils avaient réussi à imposer leur style de musique et de danse au public Congolais. L'orchestre s'était inscrit dans le livre d'or de la musique congolaise moderne. C'est en ce moment précis que le cadet Soki Dianzenza alias Emile Soki ou encore le tout petit Emile Soki quitte la Compagnie de Soki Vangu, l'aîné pour former l'orchestre Bella-Mambo, grâce à l'assistance matérielle de Gérard Kazembe.

Soki Vangu rapporte cette triste séparation : "mon petit frère s'est livré récemment à une campagne de dénigrement à mon égard. J'ai appris par la presse ses déclarations et par ses copains son intention de quitter le Bella-Bella. Il serait, semble-t-il à la recherche d'un bailleur de fonds qui pourra lui fournir des instruments et le soutenir financièrement."

Pour Soki Dianzenza : "Les raisons de mon départ ne sont pas d'ordre financier, comme certains le laissent entendre. Max Soki est mon grand frère. Je ne veux pas me livrer à une concurrence professionnelle contre lui. J'ai défendu à l'orchestre l'exécution de mes oeuvres, puisque je voulais partir de cet ensemble. L'orchestre a marché contre mes instructions à ce sujet"

L'aventure de jeune frère n'a pas fait long feu. Ainsi, après un parcours teinté de succès et des échecs, Soki Dianzenza se retrouva seul et tombe malade. C'est la fin de sa carrière musicale. Il meurt à Kinshasa le 4 mai 1990, tandis qu'au cours du même mois, soit le 18 mai 1990, l'aîné meurt aussi en Allemagne. Les exemples dans cet épisode sont nombreux. Sinon que dire de Gina Efonze avec "Libanko" ? Bimi Ombale avec "Basilic Lonigisa" ? Evoloko avec Langa-Langa Star, Manuaku avec "Grand Zaïko Wawa" etc. Dans l'ensemble, l'orchestre Zaïko Langa-Langa a engendré une trentaine d'orchestres.

Le deuxième facteur est entretenu par certains mécènes ou des hommes d'affaires qui considèrent les artistes-musiciens comme des mines d'or. En effet, l'absence de vrais managers ou mécènes met en cause la responsabilité morale de toute la société congolaise. Parmi eux, on peut citer les éditeurs, les distributeurs qui incitent les musiciens à provoquer les scissions dans les groupes musicaux. (cfr Zaïre...)

C'est dans ce contexte que les observateurs avaient attribué la scission de l'orchestre Wenge Musica B.C.B.G. 4 X 4 Tout terrain (forme originelle) en décembre 1997 entre deux grandes vedettes de la Chanson Congolaise. Ils ont pointé du doigt Papa Wemba et King Kester Emeneya. Au cours de cette période, Papa sympathisait avec J.B. Mpiana. Il avait déclaré que J.B. M'Piana était le meilleur par rapport aux autres.

Il s'était assigné la mission d'assurer la promotion de son album "Feu de l'amour". Kester de son côté avait prêté main forte à Werrason. Il a dû donner un concert avec lui en spectacle jumelé au Collège Bosembo en décembre 1997 dans le souci de soutenir Werrason. Il y a eu certainement d'autres forces négatives dont les corpolages de tout genre ont accentué la détérioration des relations sociales entre les deux stars de la Chanson Congolaise qui ont conduit enfin de compte à cette séparation. Pour mémoire, c'était le 7 décembre.

Le troisième facteur en rapport avec la dislocation des orchestres congolais est entendu par les mass médias à travers les émissions radio-diffusées ou télévisées et des rubriques de journaux consacrés aux informations musicales.

Omari, Kinengini précisent que : "à voir leur conception et leur réalisation, on dirait que les chroniqueurs et animateurs éprouvent du plaisir à contempler les musiciens de se quereller et tapager dans le désordre [...]. Ils rapportent soigneusement ce qui n'a pas marché entre les musiciens, les potins, les bagarres et en parlant moins possible de la musique elle-même. De façon que finalement on ne sait plus distinguer la frontière entre les commérages, les bruits et les faits vraiment réels (...). Ainsi, le style utilisé est celui de la presse du genre Paparazi qui annonce souvent les nouvelles à sensation basées sur les rumeurs, les bruits, des échos de mauvaises odeurs etc. Cette pratique du journalisme s'est généralisée au cours de ces dernières années où les auditeurs, les téléspectateurs et les lecteurs, de ces programmes et rubriques en viennent souvent aux mains.

Un animateur et chroniqueur de musique se reconnaissent être à la base de ce genre du journalisme. Il déclare lui-même que : "La polémique est une orientation voulue et créée par Bababaswe". Attention l'exercice du journalisme est confronté entre plusieurs concepts dont la liberté de la presse, l'éthique, la morale et la déontologie. Pour ce faire, le journaliste est pris sous le feu de l'objectivité et de l'impartialité. C'est dire qu'il doit se conformer à l'existence de ces règles socio-morales qui régissent l'action des mass médias.

La polémique est désormais de mise dans le domaine de la musique entre les musiciens et ensuite entre les fanatiques. Les rivalités entre les vedettes alimentent la chronique. Et pourtant, cette situation ne date pas d'aujourd'hui, les anciens musiciens l'ont vécu, mais de manière autre, plus ou moins intellectuelle à travers la chanson ou l'allusion était souvent voilée. C'était une sorte de guerres froides que se livraient les parties en opposition.

A titre d'exemple, quand l'African Jazz s'était dissout en 1963, Kallé s'était vu lancer des quolibets dans la chanson "Tozali kozela", (nous attendons voir) de Tabu Ley, alors Rochereau, orchestrée par l'African-Fiesta. A son tour, Kallé riposta dans "Tembe Réponse paye" (la témérité paie), exécutée par l'African Jazz, nouvelle formule. La même situation ne répéta encore entre Kassanda Docteur Nico et Tabu Ley, Rochereau quand ils s'étaient séparés en 1966. Il en était de même entre Kwamy et Franco, Luambo Makiadi. L'opinion se souvient de la Chanson "Faux Millionnaire" de Kwamy avec l'African Fiesta, lancée contre Franco et ce dernier avait riposté par la Chanson "Chicotte". C'est la seule période où la polémique avait atteint un certain niveau. Mais ils ont fini par se réconcilier du fait que Kwamy a pu par après regagner l'OK Jazz et Nico a même été incorporé dans l'Afrisa de Tabu Ley au début des années 80.

A l'époque lorsque Kwamy avait décidé de rentrer dans l'OK. Jazz, on avait parlé de la repentance de Kwamy et le pardon de Franco. Ainsi, Kwamy lui-même s'était confié en ces termes : "Je suis un ancien membre effectif de l'OK Jazz. Nous avons été habitué à vivre au sein de cet orchestre. Je ne considère pas ma réintégration comme un fait qui sort de l'ordinaire" (Cfr Afrique Chrétienne, 1971, P.32-33). L'entente était revenue entre Kwamy et Franco. Les fans et les musiciens l'avaient embrassé et l'avaient arrosé des fleurs pour marquer leur sympathie, le dimanche 6 juin 1971 au Vis-à-Vis Bar, le jour du retour en public de l'enfant prodigue. La réconciliation était consommée. Ce jour là ...

Mais aujourd'hui, la polémique déclenchée entre Werrason et J.B. Mpiana dure et perdure depuis décembre 1997. La disergie a provoqué environ une dizaine de dislocations dans le clan Wenge. Le nombre des agités ne fait que se multiplier. La situation demeure tendue. Celle-ci a provoqué de profonds soubresauts dans la société, principalement dans le milieu des jeunes à travers le pays. Dans cette phase de choc un nouveau parler kinois vient de voir le jour dont nous voudrions analyser quelques mots de ce néologisme qui touchent le langage divergeant entre les fanatiques et des orchestres mis en compétition.

Le Concert "Phare à Phare" explique un genre des productions simultanées entre deux orchestres concurrents de façon à tester la popularité réelle des orchestres mis en compétition. Cette production

simultanée ne se déroule pas dans un même site mais à des endroits poches. Ainsi, l'orchestre qui aura réuni le plus grand nombre des fans, est considéré comme le plus populaire. Il y a toujours risque d'enregistrer, des réactions violentes des fanatiques des orchestres mis en épreuve qui peuvent dégénérer en des casses et autres pillages et peut être récupéré parfois par les partis politiques.

Quant au terme "Bercy" dans le langage des jeunes Kinois, évoluant dans le contexte décrit plus haut signifie faire le plein au cours d'une production musicale. Pourtant à l'origine, cela fait penser à la dénomination d'une salle de spectacle de renommée internationale, dans la Capitale Française.

Ainsi, par exemple, quand les Kinois parlent, d'un pasteur, qu'il a fait Bercy, c'est-à-dire qu'il a entraîné une foule nombreuse, lors de ses campagnes d'évangélisation. En ce qui concerne des orchestres, on évoque facilement que tel orchestre ou tel spectacle a fait "Bercy", c'est-à-dire il y a eu d'innombrables admirateurs au cours du spectacle. Il faut pour ce faire se mettre dans le contexte kinois pour mieux comprendre l'expansion que le terme Bercy a pris dans le milieu des jeunes mélomanes !

L'intégration du terme "Bercy" dans le langage familial des Kinois remonte à l'année 2000. Cette date marquant quelque peu l'apogée des ambitions de certains leaders d'orchestres congolais. Ceux-ci, avec le concours des producteurs nationaux ou étrangers imbus du goût de la "grande" aventure ont résolu, en effet, de conquérir des salles de spectacles d'outre mer fouissant d'une réputation, dans l'espace Schengen, en termes de capacité d'accueil. C'est dans cet ordre d'idées que Koffi Olomide, Papa Wemba, Werrason, J.B. Mpiana, King Kester Emeneya se sont mesurés à des salles de renom telles que Bercy, Palais des Sports, Olympia, etc.

Pendant ce temps à Kinshasa, l'éclatement de l'orchestre Wenge Musica (formule originale) en plusieurs sous-groupes, a occasionné la prévalence d'un culte du plein. A cela s'ajoute la profusion d'églises indépendantes et des "luttres" d'arrière-garde entre Pasteurs et autres Chefs d'églises. D'où la déduction suivante suspendue aux lèvres de tant d'observateurs de la société Kinoise : "l'on reconnaît la valeur d'un leader d'orchestre, d'un pasteur d'église ou d'un comédien par sa capacité de faire des pleins, de drainer des foules, d'occasionner à son passage des embouteillages dans les grandes artères de la ville. La vague de la "polémique systématique" issue de l'éclatement (sus-évoqué) de Wenge n'a fait que contribuer à la persistance du culte du plein. Cela a été favorable à l'émergence de producteurs dans plus d'un secteur tant sportif qu'artistique.

Depuis, les Kinoises et Kinois, on dirait emballés dans une atmosphère de sensationnel, admirent et adorent "Les pleins". En politique, en religion, en sport et en arts, très peu sont les Kinois qui se démarquent du piège du "plein". Car le plein, dans plus d'un domaine du savoir, n'a pas ménagé le jugement de certaines critiques. C'est dire, en somme, que quand il sera donné aux élites politiques congolaises de faire conjuguer aux masses le verbe "démocratiser" les institutions du pays, les Kinois, fous du "Culte du plein", risqueraient de s'adapter le plus facilement du monde.

Autre fait engendré par cette polémique est lié aux accueils monstrueux que les fanatiques réservent à leurs idoles au retour de voyages à l'extérieur du pays ou dans les visites qu'ils effectuent en provinces. Il s'en suit aussi qu'au cours des productions qu'ils livrent en public, la mobilisation spontanée et dense a atteint l'hystérie sociale, jamais contestée dans les annales de l'histoire de la musique congolaise moderne.

Ils battent sur le plan de la popularité Papa Wemba et Koffi Olomide dont l'orchestration des oeuvres semble être artistiquement supérieures. Les effets du phénomène ont fait des ravages lourds des conséquences dans la jeunesse congolaise en particulier et dans la société en général. On dénombre à Kinshasa des milliers de jeunes filles et garçons qui ont déserté l'école pour suivre et soutenir leurs idoles. Et l'état d'esprit de certains parents est affaibli à la suite de la conduite de la conduite de leurs enfants.

On fait même recours aux autorités politiques afin de maîtriser la situation. Il ressort à ce sujet qu'un mécanisme réglementant la production en public, spécialement au stade et à l'espace du Palais du Peuple est mis au point afin de contenir les groupes antagonistes de fanatiques et d'éviter les débordements incessants à travers les rues et avenues de la part de cette jeunesse.

Les analyses faites jusqu'ici ont montré les divers facteurs qui sont à la base de ces perpétuelles scissions avec leurs conséquences sociales. Ainsi, à l'inverse, il faut mettre sur pied des textes régissant ces groupes au mieux des intérêts économiques et sociaux de la société. Ces textes mettront entre autre un accent particulier sur la confiance mutuelle entre les membres d'un orchestre afin d'éviter des conflits par rivalités d'influence.

L'effet, des succès s'inscrit dans cet ordre, impliquant non pas la rupture des relations, mais leur structuration stable à l'égard des groupes de pression extérieurs. Pareille organisation permet de réfléchir sur les objectifs et les moyens de participer aux décisions, mais aussi de résister aux rumeurs et aux fantasmes collectifs. Pour ce faire, les orchestres congolais ont besoin de vrais managers instruits ayant des plans de gestion, capables de conduire les affaires d'une manière efficace et positive.

Notre démarche jusqu'à ce niveau à porter sur un regard soucieux sur l'observation de certains orchestres et artistes-musiciens qui ont marqué l'évolution de la musique congolaise moderne au cours de la période consacrée à cette étude. Mais il fallait confronter cette observation à une enquête visant l'interrogation d'un ensemble d'individus, concernés par la situation de la recherche. Ainsi, les données statistiques descriptives reprises dans les différents tableaux qui recouvrent l'ensemble de cette étude demeurent dans le souci d'administration de la preuve en rapport avec la démarche entreprise.

Tableau 1 Les vedettes préférées dans la musique congolaise moderne

Nom Vedette	
Adolphe Domingez	
Alain Moloto	
Alain Mpela	
Awilo Longomba	
Bavon Marie siongo	

Bébé Tshanda	
Bill Cliton Kalonji	
Carlyto	
Couple Buloba	
Dido Yongo	
Djouna Mumbafu	
Emeneya kester	
Evoloko	
Frère Patrice	
Grand Kalé	
JB Mpiana	
Joscy Kyambukuta	
Koffi Olomide	
Kool Matope	
Lacoste	
Les frères Soki	
Lokwa Kanza	
Lutumba Simaro	
Lwambo	
Madilu	
Matou samuel	
Mbiliala Bel	
Mivheline Shabani	
Mopero	
Mpongo love	
Nyboma	
Nyokalongo	
Papa wemba	
Pascal Boba	
Pépé Kalé	
Reddy amissi	
San Mangwana	
Seléo Scram	
Tabu Ley	
Thomas Lokofe	
Tshala Mwana	
Verkis	
Wazekwa	
Werason	

A la question de savoir: quelles sont vos vedettes préférées dans la musique congolaise moderne? Les enquêtés dans l'ensemble ont cité 45 noms de vedettes de la chanson. Parmi ces acteurs, on distingue 2 chanteurs de la World Music, 9 chanteurs de la musique religieuse, 10 musiciens de la deuxième génération, 12 musiciens de la troisième génération, 9 musiciens de la quatrième génération, 3 animateurs (atalaku) et une chanteuse de la musique traditionnelle en Tshiluba. Parmi ces musiciens cités, 7 d'entre eux sont décédés dont Bavon Marie Marie (Siongo) depuis 33 ans, Kalle depuis 20 ans, Luambo Makiadi depuis 14 ans, ainsi de suite. C'est dire que l'étoile de deux tenors de la deuxième génération, Kallé et Franco continue à briller aux mille feux ainsi que celle du créateur de la troisième génération (Bavon).

Par ordre préférentiel, ce tableau place Koffi Olomide en tête de classement suivi de JB Mpiana, Werrason et de papa Wemba, etc. On notera avec intérêt que la musique de Koffi Olomide, artiste musicien de la troisième génération est à cheval entre les amateurs de la musique de la 2^{ème} et 3^{ème} et de la 4^{ème} génération du fait de la belle architecture de sa musique et de la thématique imprimée à ses œuvres. Il produit une rumba douce, classique, bien dosée avec des inclusions aux pas de Ndombolo, drogue de la jeunesse montante.

Quant à JB Mpiana et Werrason, ils sont à l'afflux de ce nouveau courant musical qui électrise les amateurs de la 4^{ème} génération, tandis que papa Wemba concilie de manière harmonieuse la rumba soukous et la World Music. Ainsi, contrairement à Lokwa Kanza, Ray Lema, Awilo Longomba et Kanda Man, papa wemba assure d'une manière sporadique sa présence sur la scène musicale congolaise. La place qu'occupe les autres artistes musiciens sur ce tableau est très significative et justifie le choix des personnes enquêtées en rapport à leur goût musical. En outre, mis à part, les artistes musiciens proprement dits, il s'est ajoutée une nouvelle catégorie d'artistes musiciens qu'on appelle "Atalaku", les animateurs.

Tableau 2: Les orchestres préférés dans la musique congolaise moderne

A.1.5 Orchestre préférés	%
Académia	
Quartier Latin	
Wenge BCBG	
Wenge Maison Mère	
Viva la Musica	
Victoria	
TP Ok Jazz	
Afrisa International	
Zaïko Langanga	
Empire Bakuba	
Cultura Pays-vie	
Bana Ok	

On notera avec intérêt que les données du tableau n°2 confirment celles du tableau précédent dans la mesure où l'orchestre Quartier Latin de Koffi Olomide occupe la 1^{ère} place suivi dans l'ordre de préférence de Wenge Maison mère de Werrason, de Wenge BCBG de JP Mpiana, tandis que Viva la Musica de papa Wemba occupe la quatrième position, c'est dire que ces pourcentages éclairent le tableau n°1 sur toute la ligne. Néanmoins, le cas le plus significatif est celui de l'OK Jazz qui vient en 5^{ème} position, soit 14 ans après la mort de Luambo Makiadi, c'est-à-dire les œuvres de l'OK Jazz occupent encore une place importante dans les espaces de loisirs.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que l'orchestre académia, composé des dissidents de Koffi Olomide confirme aussi sa position dans l'échiquier de la musique congolaise moderne dans ce début du 21^{ème} siècle. Il en est de même de l'orchestre cultura pays vie, un nouveau label qui entre dans le glossaire

de cette musique sous la direction d'un jeune talent, Felix Wazekwa, ancien parolier de Koffi Olomide. Il a beaucoup d'avenir dans la chanson congolaise d'où son surnom de sagesse grave dit "S" grave.

Tableau 3 Deux grandes vedettes en ce début du 21^{ème} siècle par ordre de préférence

A.2.2Deux vedttes du 21^è siècle	%
Werrason et Koffi	
Werrason et J.B Mpiana	
J.B Mpiana et Koffi	
Koffi et Papa wemba	
J.B Mpiana et Papa Wemba	
Werrason et Papa Wemba	
J.B Mpiana et Reddy Amisi	
Koffi et Wazekwa	
J.B Mpinana et Wazekwa	
Werrason et Wazekwa	
Tshala Mwana et MBilia Belle	

Après l'examen des lectures des tableaux n°1 et 2, les personnes interrogées confirment en définitive le fait et démontrent l'unité et l'exactitude des opinions exprimées sur les artistes-musiciens et les orchestres congolais en rapport avec la 1^{ère} partie de cette étude. Ainsi, à la question suivante: citez deux grandes vedettes de la musique congolaise moderne en ce début du 21^{ème} siècle? Werrason et Koffi Olomide sont cités en 1^{ère} position avec 30% des voix exprimées, Werrason et JB Mpiana en deuxième position avec 18% des voix exprimées, JB Mpiana et Koffi Olomide en troisième position avec 15% des voix exprimées, enfin en 4^{ème} position, Koffi Olomide et papa Wemba avec 9% des voix exprimées. Dans cet ordre d'importance de quatre première place, le nom de Koffi Olomide revient trois, Werrason deux fois, JB Mpiana deux fois et papa Wemba une fois. C'est dire que Koffi Olomide demeure à la tête de ces trois tableaux tandis que Werrason et JB Mpiana se partagent à armes égales la deuxième position. Ils sont chaque fois talonnés de papa Wemba. La suite du tableau avec les pourcentages assez faibles soutient la même logique, mais avec l'apparition de Felix Wazekwa cité deux fois, Reddy Amisi cité une fois Mbilia Bel cité une fois ainsi que Tshala Mwana cité une fois.

Conclusion partielle

On ne peut comprendre les écoles et les tendances de la musique Congolaise moderne qu'en fonction de leur évolution socio-historique qui a fait l'objet de cette première partie. Partant de cette évolution, il convient de noter qu'il n'y a plus grand-chose de commun entre ce que cette musique était il y a cinquante ans et ce qu'elle est aujourd'hui. C'est dire que personne ne sait le dire avec précision ce qu'elle sera dans quelques dizaines d'années, on ne peut en avoir qu'une idée très vague.

Ceci justifie que la musique Congolaise moderne se caractérise par les influences internes et externes sans cesse renouvelées et s'adapte en conséquence à la mode du jour. Raison pour laquelle l'espérance

moyenne de vie d'un orchestre Congolais dépasse rarement dix ans. Et les danses se succèdent au rythme d'une saison. Il ne revient à personne d'imposer une discipline quelconque à ce phénomène dont le changement artistique est conforme à l'évolution normale des faits sociaux qui fait que tel fait social engendre un autre et ainsi de suite etc... Ainsi ces divers changements artistiques ont amplifié la dimension internationale de la musique Congolaise moderne.

2 CHAPITRE DEUXIEME: LA DESSIMINATION ET LA RECEPTION DE LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE

Liminaire

La réflexion et l'analyse que nous avons abordées jusqu'à présent doivent nous permettre d'aboutir à une représentation concrète du phénomène dans la société. Il est question d'observer et d'étudier les relations qui se créent dans la société et les activités qui se déploient par l'usage de la musique congolaise moderne sur le plan professionnel. En premier lieu, il y a eu la formation des ensembles musicaux ainsi que la professionnalisation des musiciens et des orchestres suivies des organisations sociales qui défendent et protègent les intérêts des musiciens à travers l'union des musiciens congolais et la Société Nationale des Editeurs et Auteurs Compositeurs.

En deuxième lieu, nous relevons les industries culturelles et celles de production des biens de loisirs qui se trouvent être des activités du domaine de l'économie nationale. Il est question d'examiner, et d'analyser les effets économiques de la musique dans la société, c'est-à-dire l'interaction entre la musique et le monde économique.

En troisième lieu vient le développement des moyens de diffusion de masse avec le concours d'un corps professionnel spécialisé dans le domaine. Et en dernier ressort, il est question d'examiner le rôle dévolu à l'enseignement académique et autre institution savante dans la promotion et la conservation de la musique congolaise moderne. Les faits décrits dans les pages suivantes constituent un réseau de relations qui unissent l'ensemble des agents concernés par la pratique de la musique, c'est-à-dire artistes musiciens, producteurs de disques, barmen, mécènes, brasseurs, chroniqueurs, animateurs de la radio et de la télévision, professeurs, chercheurs et pouvoir politique, etc.

2.2 Les industries et les institutions culturelles

Les industries culturelles sont des unités de production à plus ou moins grande échelle, des biens relevant des œuvres des esprits et à des fins essentiellement commerciales, salles de production et de diffusion des spectacles, imprimeries, ateliers et galeries d'arts plastiques, etc, tandis que les institutions culturelles ou privées sont des structures publiques ou privées qui ont vocation la gestion, l'animation, la formation, la diffusion, la protection juridique, la solidarité en matière d'art et de culture.

Pendant longtemps, on a considéré que le disque était le parent pauvre de la recherche sur grande information, pourtant il se range parmi les moyens de communication de masse. C'est peut être, en partie, parce que sa croissance a eu lieu à l'ombre d'autres moyens plus puissants, économiquement et techniquement que le disque a mis si longtemps à être découvert par les spécialistes des recherches en sciences sociales et, notamment, par ceux qui s'intéressaient aux moyens de communication. En effet, c'est en symbiose avec la

radio qu'il est parvenu à relever au rang d'une institution socioculturelle. En ce qui concerne sa production, elle est toujours demeurée dans la dépendance de l'industrie électrique, tandis que sa distribution ou diffusion, elle est assurée aussi par les libraires et par les clubs (Lutte, H.G., 1968, 716)

Dans le cadre de cette étude, il n'est pas dans notre intention d'entrer dans les détails techniques ni d'analyser les modalités de cette industrie, mais nous nous limitons aux fonctions économiques et culturelles. L'avènement de la chanson congolaise à donner naissance aux maisons d'édition du disque suivi d'une véritable industrie du disque au Congo belge dès la fin des années 1940 et le début des années 1950. Les procédés d'enregistrement de la musique congolaise moderne avaient attiré l'attention des commerçants grec et juif à Léopoldville avec la création de l'industrie phonographique. Les pionniers de cette industrie installèrent les studios d'enregistrement équipés des instruments avec des orchestres d'accompagnement. Le premier à se lancer dans cette aventure est Jérónimidis avec la maison Ngoma (Tam-tam) en 1948. Les frères Moussa Benatar créent l'édition Opika en 1950 tandis que A et B. Papa Dimitriou fondent l'édition Lomingisa (trembler ou faire trembler). La Maison d'édition Esengo (la joie) voit le jour en 1957 sous l'initiative d'Antonopoulos. Il y en a eu d'autres éditions CFA (1953) et Ndombe (Noir) etc. C'est par l'entremise de ces maisons d'édition que les voix des pionniers de la chanson congolaise vont être fixées dans la gravure et immortalisée à jamais à base d'un disque. 78 tours.

La deuxième génération composée de musiciens évoluant dans les orchestres modernes passera eux aussi entre les mains de ces mêmes éditeurs jusqu'en 1960. Il ressort que dans l'ensemble, ils auraient procédé à plus de quatre mille enregistrements représentant, selon l'Unesco, un "travail précis et si complet [...] accompli dans le domaine du folklore" (Bemba S., 1980, 33). Il serait souhaitable que les matrices de ces oeuvres soient restituées à l'Etat congolais en vue d'une reproduction sur compact disque pour assurer la conservation de ce trésor culturel dans le musée.

Quant à l'industrie du disque, elle démarre ses activités en 1955. Avant son implantation, tous les disques congolais étaient pressés en Europe. Ecodis était une filiale du groupe Decca qui s'était installé au Congo à cette fin, ayant en plus "Maison Bleue" comme magasin de vente de disques en détail avec ramification à Elisabethville (Lubumbashi). Le terrain était idéal pour faire mousser les affaires pendant les décennies en toute quiétude. Ainsi, à partir de 1955, Léopoldville était devenu la Capitale d'Afrique du disque d'où le rayonnement de cette musique sur l'ensemble de pays Africains dès l'époque coloniale.

Le Zimbabwe (Alors Rhodésie) disposait de la même infrastructure, mais la situation politique et raciale de ce dernier interdisait toute promotion des cultures africaines. Néanmoins, les blancs sud africains descendaient à Elisabethville (Lubumbashi) au cours de la même époque pour procéder aux enregistrements des oeuvres des artistes musiciens de la province du Katanga à l'aide du studio mobile et sous la marque "Galotane". Ces chansons exécutées en Swahili ont eu un écho très favorable en Afrique Australe où Jean-Bosco Mwenda était connu comme le meilleur soliste de cette Afrique.

Quant à la société "Ecodis", fabricant du disque Congolais, elle garda le monopole dans le secteur jusqu'à la fin des années 1970 car il y a eu le phonogram-Congo qui deviendra après Sophinza et appartenait au groupe Philips. Cette société débuta ses activités en 1969 avec un studio d'enregistrement. Quant au secteur industriel. C'est-à-dire le pressage à façon de disques locaux, n'avait démarré qu'en 1971. On assurait aussi le pressage à façon des disques du répertoire international de marque Philips. Ceux-ci étaient vendus sur le marché congolais et africain du disque.

C'est dire que toute production du disque au Congo était contrôlé par deux sociétés européennes : Mazadis et Phonogram-Congo.

Avec "la Zaïrianisation" la participation du groupe Philips dans la Sophinza était de 60 %, tandis que le reste appartenait aux actionnaires nationaux. Quant à l'ex-Ecodis, devint sous l'effet de la "Zaïrianisation" Mazadis propriétaire l'artiste-musicien, Luambo Makiadi. Et la rétrocession avait rétrocédé 60 % au président du groupe Decca et 40 % aux actionnaires nationaux. Et depuis lors, plus rien ne marchait dans le secteur. Les musiciens congolais recourent aux capitales du disque européennes entre Paris et Londres.

Dans le domaine de l'édition le paysage avait basculé en 1960 où les éditeurs étrangers cessaient leurs activités. C'est en ce moment là que Kabasele Tshamala dit Kallé lance "les éditions "Surboum African Jazz". Cette innovation met fin au disque de 78 tours pour être remplacé le 45 tours. Les chansons "Indépendance cha-cha" de Kallé et "Naweli boboto" de Vicky Longomba marquent l'événement. Une page de l'histoire est ainsi tournée et une nouvelle s'ouvre avec une nouvelle série des éditeurs congolais dont "Tcheza" 1961, "Vita" de l'orchestre African-Fiesta, 1964, Epanza Makila, de l'OK Jazz 1964, Matanga, African Jazz, nouvelle formule, 1964 Sukisa, Fiesta Sukisa, 1966, Flash, Fiesta National 1966. Après il n'est plus possible de contrôler le secteur. La confusion est totale. Car on observe à travers la ville de Kinshasa, boutiques et bicoques dont les murs sont décorés aux photos de style poster des vedettes de la chanson avec mention à l'entrée. Edition telle ou telle autre avec la présence au comptoir de folies filles. Difficile de distinguer entre éditeurs et distributeurs. Ainsi, l'industrie du disque congolais revêt un caractère particulier du fait de la richesse de la production et du succès qui ne s'est jamais démenti.

Ces "boutiques à disques" étaient les témoins d'un monde d'affaires des plus sordides car ces comptoirs de vente étaient souvent des propriétés des orchestres ou des Chefs d'orchestres. Néanmoins, il y avait à distinguer les éditions d'une part et les comptoirs de l'autre. Certaines éditions n'avaient pas de comptoir, "ceux-ci dans le cas appartenaient aux chefs d'orchestre. Les maisons d'éditions et les chefs d'orchestre étaient donc une même et une seule personne. Alors les comptoirs pour arriver à s'imposer étaient obligés de commencer par la représentation d'une marque; de là, conquérir les autres.

En fait, ils étaient dépositaires des marques. C'est ainsi donc qu'un intense courant commercial brassait la production du disque. En effet, la R.D. Congo, dans le domaine de l'exportation des rythmes et des danses est indiscutablement le plus important de tous. Dans de nombreuses capitales africaines, les disques congolais

constituent pour les disquaires les meilleures ventes. On se souvient à l'époque qu'une série de tubes de Franco ou de Rochereau ou encore Nico sortent tout chaud des usines de pressage, ils sont enlevés comme des petits du matin. C'est du coeur de l'Afrique que partent les signaux lumineux qui éclairent les scènes musicales africaines. On avait longtemps imité les virtuoses de la guitare électrique de Franco et Nico, voire en empruntant même la voix de charme de Tabu Ley, Alias Rochereau ⁽⁴⁾. En effet, il existait depuis longtemps deux comptoirs importants en Afrique du disque congolais.

Dans les pays de l'Est-Afrique se trouvaient et se trouvent encore : Rwanda, Burundi, Kenya, Soudan, Ouganda, Zambie auxquels. Il faudrait ajouter les pays de l'Afrique Australe, Zimbabwe, Botswana, Malawi et Afrique du Sud. Dans l'Ouest-Afrique, on compte tous les pays francophones et anglophones.

Dans le marché du disque africain, Franco et Tabu Ley comptaient pendant longtemps deux plus grands vendeurs. Aujourd'hui cette place revient à Papa Wemba, Koffi Olomidé, Werrason et J.B. Mpiana. Et pourtant, dans l'ensemble, la situation des musiciens congolais reste misérable. Dieu, seul sait dans quelles conditions meurent certains d'entre eux. L'exemple le plus récent est celui de l'artiste-musicien Edouard Masengo Katiti qui a vécu ses derniers jours de la mendicité et de dons récoltés par ici et là. On a attendu qu'il soit mort le pour que la société congolaise organise les funérailles grandioses en son honneur et que deux cérémonies pompeuses soient aussi organisées à titre posthume à sa mémoire.

A Kinshasa, Wendo, le pionnier de la Chanson congolaise, ce grand chroniqueur social plein de talent a aussi vécu dans la misère, ni n'était l'intervention rapide et personnelle du défunt président Laurent Désiré Kabila, il allait subir le même sort que celui de Edouard Masengo. Car il avait reçu du président de la République un véhicule et une maison à titre de don. Il a été réhabilité. Il s'était rendu au festival des musiques en France (Nantes) avant de se déplacer en Allemagne.

Il avait été l'invité du Marché des Arts et Spectacles Africains (Masa) en Côte d'Ivoire au cours de l'édition 1999. Mais ceci vient du fait que le président Kabila l'avait réhabilité, et non du circuit normal des choses. Car il reconnut lui-même qu'à l'époque : "Je ne sais pas comment mes disques étaient vendus... Mais mon éditeur me disait seulement. Si tu as besoin d'argent, passe à la Caisse. Je me demandais alors ce que valait exactement mon travail (Zaire, 1969).

Et pourtant, c'est dans le souci de pallier à l'anarchie du disque congolais fut créée par l'ordonnance-loi n° 69064, le 4 décembre 1969 la société nationale des Editeurs-compositeurs et Auteurs en abrégé Soneca, afin d'endiguer la misère des musiciens, écrivains et autres artistes. Selon l'esprit du pouvoir organisateur, il était prévu dès le départ de compléter l'action de la Soneca par la création d'une société d'édition et par la mise

(4)

sur pied de studios d'enregistrement et de message de disques et d'envisager par la suite admission au sein de la confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs.

Ce fut la seule du genre en Afrique. La nouvelle société avait pour rôle de percevoir et de répartir les droits d'auteurs des musiciens congolais. Sa création marque l'aboutissement d'une longue histoire dont les débuts remontent à 1949. Cette année là la société belge : S.A.B.A.M. installe son agence de perception à Kinshasa. En 1960, la SABAM crée avec les Congolais la société (Saco) qui sera remplacée par l'office national des droits d'auteurs (Onda). Les relations entre toutes ces sociétés et la SABAM n'ont jamais curieusement été un exemple de coordination et de coopération. Les motifs de conflits sont nombreux et les griefs des congolais à l'égard, de la société belge ne se compte plus (Labbé, C., 1978, 78). C'est un dossier ouvert dont les contours méritent d'être réexaminés à l'avenir entre les belges et les congolais.

C'est partant des structures mises en place par les sociétés étrangères et leurs maisons d'édition citées précédemment que se situent les mécanismes du blocage des intérêts congolais du moins en partie. Car il revenait aussi aux Congolais qui ont eu à diriger à la Soneca de n'avoir pas fait preuve de beaucoup d'imagination et de compétence exigée dans le secteur. Ils n'ont pas apporté le soutien voulu aux artistes-musiciens congolais et défendre les intérêts de la nation. Cette mission doit désormais être confiée aux managers ayant une meilleure connaissance dans les louages de la production, de la distribution et de la commercialisation afin d'aboutir à une meilleure promotion du disque congolais et d'assurer la perception et la répartition des droits d'auteurs des artistes congolais d'une manière équitable.

Concrètement, la Soneca gère 4 types de droits d'auteurs à savoir :

- Les droits d'exécution publique qui permettent à l'artiste d'être payé chaque fois que l'oeuvre est exécutée à la radio, à la télévision par les usagers communs (hôtels, restaurants, bars, magasins, casinos...), par les producteurs des spectacles soit proportionnellement ou droit d'entrée, soit en fonction du cachet payé à l'orchestre;
- Les droits de reproduction mécanique qui concerne toute fixation d'une oeuvre sur un support quel qu'il soit. Il s'agit de la reproduction par disque, la duplication de musis-cassettes, les supports audiovisuels des cassettes vidéo;
- La redevance sur la copie privée qui consiste à ce que l'auteur soit rémunéré pour la reproduction de ses oeuvres pour les enregistrements effectués à domicile;
- Les droits étrangers sont les fruits de la prestation des artistes à l'étranger.

Pour ce faire, il faudra que les propriétaires des bars-dancings et autres débits de boissons et organisateurs de bals soient recensés et remplissent les formalités adéquates émanant de la SO.NE.CA afin de s'acquitter mensuellement des droits d'auteurs. Ce travail doit être facilité et accompli par un important réseau d'inspecteurs et de correspondants, aux intérêts de ses sociétaires. Par ailleurs, la Radio Nationale et la télévision congolaise ainsi que les stations privées doivent aussi remplir ce modèle des formulaires qu'elles

envoient à la Soneca. Car, il ressort même que l'Etat soit lui-même l'une de sources de blocage de la SO.NE.CA. A ce sujet, l'artiste-musicien Nyoka Longo, Jossart Nyoka comme, il s'appelait au début de sa carrière, reconnaît que l'Etat doit aux auteurs-compositeurs, par le canal de la radio et de la télévision, plus de 60 millions de francs belges et ce depuis plus vingt ans. ⁽⁵⁾ Christophe Cassiau confirme le fait. Il écrit que dans le cas de la création littéraire, il est donc impossible à un auteur de vivre de la plume en RDC, même la diffusion de pièces radiophoniques ou télévisées par la Radio Télévision Nationale ne donne pas lieu à perception de droits pour l'auteur. Ainsi, la RTNC devrait 30 millions de dollars à la Soneca, droits d'auteurs cumulés depuis 1986 (Christophe Cassiau, 2004, p. 114). Les musiciens par contre sont exploités sans pour autant être rémunérés. Car l'artiste doit payer la pub à la télé ou à la radio. Comme une brasserie ou une société de tabac, alors que c'est par le support des artistes que la télé et la radio de l'Etat fonctionnent. Et en plus les médias ne paient pas l'artiste (Africulture, 2002, 46).

Or, l'industrie musicale génère beaucoup de profits en RDC, ce qui attire les convoitises et rend toute forme de "partage" délicate. Personne n'a intérêt à ce que la Soneca fonctionne: les producteurs, afin de ne pas reverser de droits, les artistes, afin d'être produits, les consommateurs afin de payer moins cher les disques. La situation est telle que des vedettes comme papa Wemba ou Koffi Olomide n'est plus inscrites à la Soneca.

Ces mêmes remarques et observations avaient déjà fait l'objet d'un réquisitoire présenté par Kanza Matondo, alors président de l'Union de Musiciens Zaïrois à la Conférence Nationale Souveraine. Il a écrit à ce sujet ce qui suit : "Les choses de l'esprit méritent généralement un traitement spécifique et les droits de leurs auteurs sont mondialement reconnus et protégés. Au Zaïre, la Soneca, qui est pourtant censée être protectrice des droits d'auteur, s'est transformée en un organe administratif du ministère de la culture et des arts confié depuis une dizaine d'années à un tout puissant chargé de mission qui, opérant avec la complicité des ministres de la culture et des arts, se comporte en potentat et gère comme bon lui semble la coopérative des artistes, au mépris des statuts de la Société.

A titre d'exemple, la faillite en 1982 de la société Fonior à Bruxelles entraîna la saisie des biens de cette société belge. Or, parmi ces biens se trouvaient les bandes originales des auteurs-compositeurs Zaïrois. Sans que le gouvernement belge n'informe les propriétaires, les bandes furent vendues à la Société sonidisc en France. Saisi par une lettre du 7 Août 1989 de l'éditeur Roger Izeidi Mokoy qui sollicitait une démarche du gouvernement Zaïrois auprès des autorités belges en vue de la récupération de ces bandes et des droits d'auteur, le commissaire d'Etat (ministre) de l'époque réagit par un inexplicable silence digne de la Deuxième République. Le 16 octobre 1990, 69 sociétaires de la Soneca écrivirent au chargé de mission pour lui rappeler le problème et lui demander de les aider à rentrer dans leurs droits.

⁽⁵⁾

D'interminables plaintes, sur lesquelles nous ne nous étendrons pas, sont régulièrement émises par les sociétaires de la Soneca, au sujet de la gestion sans contrôle de l'inamovible chargé de mission. L'Umuza se limite aujourd'hui à demander que ce dernier vienne expliquer devant la nation, non seulement ce qu'il a fait pour empêcher l'aliénation d'un patrimoine culturel des nationaux, mais aussi l'irrégularité de la répartition et du paiement des droits d'exécution publique des oeuvres musicales.

Il s'avère nécessaire et impérieux d'instituer un ordre des artistes afin de mettre fin à cette pléthore d'orchestres et réorganiser les conditions de production musicale et de réglementer le marché du disque. Pour ce faire, l'Etat doit concevoir et élaborer le statut de l'artiste-musicien, l'établissement par le gouvernement congolais d'une législation spécifique des droits et devoirs du musicien congolais en vue de contribuer à la protection des oeuvres de l'esprit de ceux-ci, à un plus grand développement et à un épanouissement plus rationnel de l'industrie et de la commercialisation du disque congolais. Voilà autant de dispositions qui permettraient dans l'immédiat de réduire l'activité des fabricants de disques et de cassettes "pirates" (C. Labbé, 1978, 78)

Dans ce processus, il ne reste qu'aux artistes-musiciens de défendre au mieux leurs acquis s'ils veulent vivre de leur musique. Docteur Nico reconnu déjà à l'époque : "... nous ne sommes pas organisés et on n'est pas sérieux du tout. Il n'existe pas nulle part dans notre pays une association de musiciens. A mon avis, les musiciens devaient mettre sur pied une association du genre syndical qui doit les défendre et parler à leur nom (Zaire, 1972, 36).

En effet, bien que Londres soit réputé comme l'une des plus grandes capitales du disque. C'est grâce au rôle prépondérant joué par les syndicats de musiciens en faveur de leurs intérêts afin de maintenir la qualité de la technique et de la fabrication de leurs oeuvres.

Les membres de ces organisations syndicales essayaient en toute occasion de négocier pour leurs membres les meilleurs termes possibles. Ces accords portent sur le temps de chaque séance d'enregistrement, aussi par exemple est-il indispensable pour qu'un enregistrement soit rentable que règne dans les studios une stricte discipline. C'est dans ce contexte que l'Union de Musiciens Congolais que fut créée en 1974 dans le souci de défendre les intérêts des musiciens. Depuis la formation de cette organisation, les manoeuvres les plus sordides se succèdent les unes, après les autres, débouchant par la confusion la plus totale.

Il y a constamment le conflit entre les vieux musiciens et les jeunes, entre les musiciens et les éditeurs, distributeurs. Il y a rien de solide sur le plan de l'organisation des musiciens. Les mécènes sont les premiers à semer la zizanie entre musiciens. Ils offrent tout de suite de nouveaux instruments aux plus pressants. Ils font miroiter l'heureuse perspective de devenir patron à son tour. C'est souvent dans ces circonstances que les orchestres congolais naissent et disparaissent. Et les rapports contractuels entre un musicien ne sont jamais respectés. Ils changent les orchestres comme ils désirent sans aucune intervention de l'Union de Musiciens

Congolais. Que dire de conflit couvert, qui oppose Werraon d'un côté et J.B. Mpiana de l'autre côté depuis bientôt sept ans. Aucune initiative majeure venue de l'Union pour aplanir le différend.

C'est une culture propre aux musiciens congolais, habitués à vivre dans un cadre désordonné en perpétuel recommencement. Ceci justifie à suffisance l'audience et la consommation que jouit cette musique auprès du public congolais et international avec l'appui des mass médias, les boîtes à musique, les dancings-bars etc, grâce à ces supports que cette culture musicale s'est propagée à travers les auditeurs divers.

C'est depuis plus de 50 ans que les Occidentaux avaient compris l'importance de cette musique comme expliqué plus haut qu'ils ont produit beaucoup d'argent au mépris des artistes-musiciens eux-mêmes et aussi au détriment du Congo. L'écrivain-congolais Sylvain Bemba parlait d'une véritable chassée des grecs.

Aujourd'hui, c'est le tour de français et des anglais, tandis que les belges restent dans la continuité, exploite la musique congolaise moderne, parce que les grandes productions des stars congolaises de la chanson s'effectuent en Europe dans les music hall comme Olympia. Bercy ou Palais des Sports etc. Les enregistrements se font dans les studios anglais ou français, puis les oeuvres sont gravées dans les industries du disque de ces pays. Ces disques sont distribués et commercialisés dans les conditions tenues secrètes aux musiciens et aux pays d'origine de ces artistes-musiciens.

Dans ce domaine, la domination de l'Occident s'était confié Tabu Ley est si forte que notre indépendance est inimaginable à l'échelon d'une génération. Tout ce que nous pouvons, c'est nous appuyer sur la loi de l'offre et de la demande. Je veux dire par là que, plus on a besoin de nous, plus on se montre exigeant sur le montant de nos cachets. Car les artistes africains sont souvent victimes, soit par ignorance, soit par négligence, de pratiques injustes. Je suis persuadé qu'en nous organisant, nous constitueront une force capable de mieux défendre nos intérêts. Ça sera notre façon à nous de contribuer à la lutte contre l'exploitation et la domination d'un nouvel ordre mondial que tout ressortissant du tiers monde appelle aujourd'hui de ces vœux (Jeune Afrique , 1976).

C'est donc fort de ces préjugés favorables que bénéficient les musiciens congolais en Europe que Papa Wemba a été arrêté et incarcéré en mars 2003 pour trafic de visas à des candidats à l'émigration clandestine. Aussitôt arrêtés, 11 d'entre eux ont été immédiatement rapatriés à Kinshasa, les quatre autres avaient introduit une demande d'asile. Pourquoi cet acharnement à l'égard de Papa Wemba ? Quand on sait que les visas ne s'accordent qu'aux musiciens du fait que la musique rapporte beaucoup aux pays donateurs des visas. Car les intellectuels et les commerçants subissent un sévère contrôle en cette matière. Il y a lieu de se poser la question de savoir : si dans l'affaire Papa Wemba, ce ne sont pas des Occidentaux eux-mêmes qui sont tombés dans leur propre piège.

A la lumière de ce qui précède, il est souhaitable de réunir les spécialistes dans les domaines de la sociologie de la culture, de la communication et de l'économie pour une action concertée à de façon à dégager une option de réhabilitation de l'industrie et du marché du disque congolais et d'envisager la signature de

coopération équitable avec le pays du Nord dans l'organisation ou la réglementation des sorties des artistes congolais. Ceci en vue de légiférer sur la production de spectacles, de l'enregistrement des disques et de leur commercialisation. Ces accords peuvent s'étendre dans le secteur de la diffusion à la radio et à la télévision etc. Ce processus s'avère impérieux et déterminant dans l'édification et de l'évolution culturelle et économique du pays du fait que la musique congolaise est entre autre cruellement victime d'une piraterie sauvage au détriment des créateurs de ces oeuvres et de la nation toute entière. A dire vrai, ce domaine constitue aussi une véritable mine au même titre que les ressources minières. En tout cas, le constat est amer et indigne dans le paysage musical. On doit absolument à réorganiser les conditions de production musicale et à réglementer le marché du disque.

C'est entre autre dans le souci de promouvoir cette musique que fut créé le Conservatoire de Musique et l'Art Dramatique en 1967 à Kinshasa. Celui-ci deviendra plus tard, l'Institut National des Arts, en abrégé Ina. Depuis lors, il s'était fixé comme objectif d'assurer un enseignement de musique, de l'art dramatique, d'animation culturelle et de faire de recherche dans le cadre de Cedar, Centre d'Etudes et Diffusion des Arts. Il est donc entendu que l'Ina comme l'indique sa vocation a formé de nombreux cadres dans ces trois domaines qui servent essentiellement le pays dans le secteur des arts et spectacles dont le Théâtre National Congolais, le Ballet National et dans les autres institutions socio-culturelles du pays. Il y en a qui ont été retenues dans l'enseignement où ils ont été orientés vers les Universités étrangères afin de compléter leur formation. C'est ainsi que l'Ina compte aujourd'hui dans son corps enseignant ses anciens diplômés, formés par les universités belges et européennes. Ce fut le cas de Kapalanga qui avait défendu une brillante thèse de doctorat dans les années 1980 à l'Université Catholique de Louvain sur "Les Spectacles d'animation politique en République du Zaïre". Il avait reconnu dans cette recherche la valeur culturelle des spectacles montés par cette animation produite par les groupes d'animation politique du M.P.R., mais il avait dénoncé la finalité de cette pratique. D'aucuns avaient vite assimilé sa mort prématurée et inopinée du fait d'avoir dénoncé cette pratique du temps fort du parti-Etat.

C'est dans cette optique qu'il faut saluer l'utilité et la vocation vouées à cette institution. Car il ne revient pas à l'Ina de former nécessairement des artistes-musiciens des orchestres de danse, le cas de Lokua Kanza est un exemple qui confirme l'exception. Nous situons l'action de diplômé en option Musique dans un domaine plus vaste. Il s'agit par exemple dans les domaines de la notation et de la partition des oeuvres des musiciens congolais, des études ethno-musicologiques, d'arrangeurs, de critique etc. En outre, la musique congolaise moderne occupe un espace important dans les spectacles c'est dire cet aspect de choses revient nécessairement aux diplômés de l'option : Art dramatique etc.

Par ailleurs, il existe aussi depuis des années un studio d'initiation de danse où sont dispensés les cours de danse moderne et de la danse africaine. Il y a lieu de préciser que la danse est dans son essence un art complet. Car elle utilise toutes les parties du corps. Les membres inférieurs et supérieurs sont grandement

sollicités dans la danse, mais aussi les facultés mentales. C'est dire que la danse se trouve être l'art le plus ancré en l'homme dans la mesure où c'est l'homme lui qui est concerné et impliqué. L'Institut National des Arts de Kinshasa reste à ce jour la seule institution des Arts scéniques en Afrique Centrale d'où l'intérêt porté autrefois par l'Unesco pour en faire un Institut à vocation africaine. Ceci s'avère plus important aujourd'hui que jamais, surtout que depuis la dernière réforme intervenue au cours de l'année académique 2003-2004, l'Ina est devenu un Institut à vocation universitaire à part entière avec le deuxième cycle de licence dans les domaines ci-après :

C'est dans ce contexte que l'Ina avait longtemps abrité le siège du Conseil Congolais de Musique depuis sa création en 1977. Pour mémoire, le Conseil Congolais de Musique est un organe qui s'occupe dans le cadre de l'Unesco de la vie musicale congolaise sous toutes ses formes et les différentes disciplines musicales. Il s'agit des musiques traditionnelle, populaire, religieux, de cabaret, de l'éducation, les fanfares, des jeunesses musicales et de la recherche dans les différentes formations musicales. Il est donc un organe d'encadrement et d'échange entre différentes formations musicales. Il a eu par le passé l'insigne honneur d'organiser un festival des musiques traditionnelles en 1978. Il a aussi participé à l'organisation du premier symposium international de musique en février 1983. C'est grâce à ses activités débordantes que l'ancien directeur général de l'Ina et secrétaire général du Conseil Congolais de musique fut désigné en 1983 au Centre International des Civilisations Bantou (Ciciba) à Libreville en guise de représentation de notre pays. Il a été promu président mondial du Conseil International de la Musique.

Il est entendu que le rôle d'encadreur, de chercheur, de Conservateur et de producteur de musique et de spectacles, voué aux diplômés de l'Ina dans l'épanouissement, la connaissance des oeuvres et de ses artistes musiciens est immense. Il y a donc lieu d'espérer de réaliser de nombreuses monographies dans le domaine avant d'aboutir à la conception et la rédaction du dictionnaire de la chanson congolaise moderne d'autres formes des musiques du pays. La République Démocratique du Congo constate Christophe Cassiau constitue un formidable potentiel en matière culturelle. Que ce soit sur le plan de la musique, de la littérature, de la peinture, du théâtre ou de la danse. Kinshasa continue à bouger et à faire bouger toute l'Afrique centrale (Christophe Cassiau, op.cit)

L'impact de la musique dans la presse congolaise

Les moyens de communication de masse, la radio, la presse écrite et la télévision ont assuré la diffusion et la promotion de la musique congolaise moderne. En effet, la radiodiffusion et les boîtes de nuit vont déterminer le passage entre la musique de quartier, la musique de la "petite fête et la musique de grande consommation. La prééminence de la musique congolaise moderne à l'époque s'explique certes par la vitalité urbaine du pays, mais surtout à cause de la puissance de la Radio Léopoldville qui a largement arrosé l'Afrique, permettant ainsi aux Congolais et aux étrangers de découvrir et d'apprécier cette belle musique née

au coeur du continent dans les années d'entre la deuxième guerre mondiale (Cfr Alamana, 1986-1987, 290). En effet, l'émergence de la radio comme média a aussi structuré le marché de la musique que la radio consomme en quantité dans ses programmes. Les industries musicales ont dû se développer dans deux directions: les consommables disques pour les particuliers et la vente des droits aux radios qui diffusent les œuvres. A ce titre, la radio participe à la mondialisation de la culture musicale (Albert P. et Leteinturier, C., 1999, 24).

Ceci justifie, l'évolution rapide qu'a connue les circuits de diffusion et de réception de la musique congolaise moderne à travers le pays au niveau de particuliers au cours de la période allant de 1950 à 2000, portant du phono au tourne disques, de la bande magnétique aux cassettes audio et vidéo des plaques phonographiques aux disques 30 cm et compacts, etc.

La presse écrite des années 1960 et 1970, ont joué un rôle d'un bouillonnement culturel en consacrant à la musique congolaise moderne quelques pages regroupant divers articles d'actualité musicale, de critique, d'interview, de biographie de musiciens et de hit parade etc. En outre les programmes de variété musicale de la télévision sont composés en majeure partie d'émissions de promotion des orchestres et des vedettes de la chanson congolaise et la radio en propose autant.

La grille des programmes de la RTNC de Kinshasa comptait depuis des années 1970, un bon nombre des émissions de variétés musicales. Parmi les plus anciennes dans le domaine, il y a lieu de citer les émissions "Place aux vedettes", concert des auditeurs", "La chanson de l'auditeur" et "Chansons aux cents visages" etc. Tous ces programmes ont vu, le jour dès l'aube de la prise du pouvoir par, le Général Joseph-Désiré Mobutu, car peu avant son avènement à la tête du pays, la direction des programmes n'existait presque pas à la Radio Nationale Congolaise.

Cette direction importante a été instituée par le ministre Jean-Jacques Kande en 1966 avec à la tête Théophile Ayimpam, journaliste talentueux et concepteur de nombreuses émissions à la radio nationale.

Place aux vedettes "a été crée en 1967 par Théophile Ayimpam et animée dès le début par Simon Lungela et Jerry Mayele. C'est la première grande et réelle émission des variétés musicales produite et animée par les premiers techniciens de la radio télévision congolaise, formés à l'Ocora, Office de Coopération Radiophonique à Paris. Ce programme était consacré essentiellement à l'actualité musicale : nouvelles des orchestres, vedettes de la chanson, interviews avec les artiste musiciens et reprises aux Courriers des auditeurs. Cette émission avait un impact réel auprès de mélomanes. Elle passait tous les dimanches à partir de 14 heures et était prise en relais par les stations provinciales du pays du fait que l'usage généralisé de la radio n'était pas un phénomène exclusivement Kinois.

En effet, il avait été constaté depuis une trentaine d'années que partout, en ville, dans les provinces et localités, la radio était écoutée avec grand intérêt. Son audience s'était accrue au fil des uns. C'était à la fois réconfortant et passionnant à plus d'un titre. Car la radio n'était pas l'apanage d'une minorité d'intellectuels

avidés d'événements sensationnels sans liaison avec le besoin profond de la population. Ainsi, pour favoriser l'information et l'éducation de la masse, elle utilisait une langue courante, composée des mots simples accessibles à la majorité de cette population. On pouvait également s'amuser grâce aux variétés musicales. Ainsi aux heures de grande écoute, les oreilles s'accrochent prises comme à un hameçon aux postes récepteurs de radio. Cela s'explique aussi par la qualité professionnelle et adaptée de ceux qui composent les programmes (Mulimbi Zaïna, 1974, .53). C'est dire que dans la panoplie des moyens de communication, la radio occupe en République Démocratique du Congo, une place de plus en plus importante.

Dans la mesure où il y a eu libération des ondes de radio depuis bientôt 10 ans et on compte par dizaines de nouvelles stations privées de radio et dont les 3/4 de programmes diffusent continuellement la musique congolaise moderne. L'incidence socioculturelle du phénomène a fait que des enfants dès l'âge de 3 ans reproduisent de mémoire, toutes les chansons et connaissent par ricochet les noms de grandes stars de cette musique. En effet, la radio, tout comme la télévision ont triomphé le temps et l'espace en assurant une diffusion immédiate à grand rayon d'action.

Il y a dans ce contexte le mécanisme d'élaboration du processus de diffusion d'une véritable culture de masse. Ainsi, quoique apparemment pragmatiste, le musicien congolais actualise à travers son chant des formes d'affectivités et de pensées vécues, perçues, élaborées partant de l'expérience collective de la vie et donnant lieu à une création originale de l'auteur compositeur qui fait partie intégrante de la culture nationale.

La télévision prend l'avantage sur la radio du fait qu'elle a réussi à concilier la diffusion des sons et des images par les ondes. D'où sa plus grande importance dans le changement du comportement social des téléspectateurs. Car l'interaction entre la télévision et la société est très forte. La télévision dit-on en règle générale mobilise l'attention beaucoup plus que la radio qui, elle, est souvent utilisée comme fond sonore pendant qu'on se livre à une autre occupation. La mémoire également subit beaucoup plus l'influence de l'image que celle du son. Les expériences ont prouvé que l'on retient mieux et plus longtemps ce que l'on a vu que ce qu'on a entendu à la radio (Gazeneuve, J., 1969, .31)

Avec l'installation de la télévision en novembre 1966 (Kinshasa l'audience de la musique congolaise moderne s'est vue renforcer en milieux urbains, la télévision compte aujourd'hui un public aussi nombreux que la radio grâce à la loi portant libération des ondes. Dans certaines villes, les téléspectateurs ont le choix entre plusieurs stations émettrices et captent même les postes étrangères à la suite de l'usage généralisée des antennes paraboliques doublées des systèmes de réception et de distribution collective des émissions télévisées.

En 1967, soit un an après l'installation de la télévision à Kinshasa, la capitale congolaise comptait 5.000 postes récepteurs de TV révèle une enquête de l'auteur de ces lignes (Monsengo Vantibah, 1975, .24).

A cette époque, la population de Kinshasa était estimée à 1.200.000 habitants. Ce qui faisait une moyenne de 240 personnes pour un téléviseur. C'est ainsi que dans le souci de satisfaire davantage le public

Kinois, le gouvernement décida d'installer de postes de télévision publics à travers toutes les communes de Kinshasa. Il fût même inauguré le 13 septembre 1969, un premier centre rural de télévision à Menkao, localité située à près de 70 km de Kinshasa.

Les programmes diffusés au cours de ces premières années étaient essentiellement composés des productions étrangères. Néanmoins, il existait déjà une émission de variété musicale "Tele Show" qui agrémentait d'abord les téléspectateurs de grandes villes de provinces, en différée et puis en direct à partir des années 1978. Il faut reconnaître que c'était le programme le plus populaire auprès des jeunes téléspectateurs. Parallèlement à "Télé Show", il fut introduit dans la grille des programmes une seconde émission du genre, "Bakolo Miziki", destinée aux personnes âgées qui dansaient au cours de cette tranche d'émission la Rumba des années 1950 des orchestres African Jazz, OK Jazz et Conga Jazz.

Après les émissions musicales de cette première génération, il y en a eu d'autres, les plus anciennes ont évolué dans le fond et la forme et les nouvelles ont changé de forme de philosophie de présentation et d'animation. Au niveau de la RTNC, c'est "Karibu Variété" qui se trouve être l'émission la plus suivie tant à Kinshasa qu'à l'intérieur du pays.

C'est dire que plus de trente ans après, les chroniques musicales demeurent les programmes les plus en vue par les téléspectateurs congolais en général et Kinois en particulier. Dans l'entre temps la population kinoise est estimée aujourd'hui à 6.000.000 d'habitants et le nombre de chaînes de télévision à Kinshasa a atteint facilement une dizaine et chaque famille possède au moins un poste téléviseur en noir et blanc. Dans l'ensemble, ce sont les programmes de variétés de musique qui occupent l'espace le plus important.

Il ressort d'une enquête menée dernièrement à Kinshasa pour connaître les goûts des téléspectateurs et mesurer le succès de telle ou telle autre émission télévisée ainsi que sur la consommation des médias en général. Les enquêtes ont répondu que la télévision suscite plus d'engouement que les autres médias, intéressant 94 % des personnes interrogées contre 80% pour la radio et seulement 39 % pour la presse écrite.

Les chaînes privées Raga TV et antenne A sont largement les plus suivies. Viennent ensuite les chaînes étrangères TV5 et CFI, avant la Chaîne publique RTNC 1. La Chaîne Chrétienne n'est pas concernée par ce sondage car elle était en essai technique pendant la période d'enquête. Par contre, la Chaîne étrangère Télé Congo Brazza ne suscite aucun intérêt auprès des personnes interrogées qui ne l'ont même pas évoqué parmi les Chaînes suivies.

L'examen de l'audience des chaînes de télévision par catégories socioprofessionnelles révèle qu'à l'exception des dirigeants, les personnes interrogées plébiscitent largement les Chaînes privées Raga TV et Antennes. Leur succès s'explique, surtout par les émissions musicales qui ont une forte audience à Kinshasa, les Kinois voulant connaître l'actualité musicale et notamment les polémiques entre musiciens...

Sur Raga TV, les principales émissions musicales sont station one (dimanche 13h30'), Boulevard des stars (Samedi 20 h) et Studio Maximum (dimanche 17 h) tandis que sur antenne A. Ce sont les émissions

feux verts (Samedi 23 h) et A pluriel (dimanche 15 h) qui attirent le plus attention des Kinois. Ces derniers suivent également sur Raga TV le journal télévisé de 19h (Raga Actu), le théâtre chrétien L'Evangéliste (mercredi 22 h) ainsi que le magazine Carnet de santé (dimanche 20 h). Sur Antenne A, on s'intéresse aussi au magazine de société Modes et moeurs (samedi 21 h) et à la troupe théâtrale Muyombe Gauche (Jeudi 21 h).

Les Chaînes étrangères CFI et TV5 intéressent davantage un public intellectuel (dirigeants, employés, étudiants). Les programmes les plus suivis sont les journaux télévisés (surtout France 2 et TF1), le feuilleton sous le soleil sur CFI TV et les jeux télévisés (Les Z'Amours) sur CFI ainsi que Question pour un Champion et Pyramide sur TV 5).

La Chaîne publique RTNC 1 et la Chaîne privée TKM (Télé Kin Malebo) sont suivies principalement pour les informations tandis que les émissions musicales Jardin d'Eden (dimanche 14h) et Ouragan (vendredi 20 h) constituent les principales attractions de la Chaîne privée Tropicana TV. Au niveau des Chaînes privées Canal Kin et CMB (Chanel Media Boadcasting), ce sont les films qui viennent en première position.

Les Chaînes Chrétiennes ont une faible audience et intéressent particulièrement les ménagères qui suivent les prédications, les variétés chrétiennes ainsi que les enseignements (particulièrement Ecoles des filles de Saérah sur RTAE).

Chaînes	Audience
Raga TV	19,7 %
Antenne A	16,6 %
TV5	9,4 %
CFI	8,9 %
RTNC 1	7,1 %
TKM	6,7 %
Tropicana TV	6,1 %
Canal Kin	5,6 %
CMB	5,4 %
Sango Malamu	4,0 %
RTAE	3,9 %
RTP	2,5 %
Amen TV	2,1 %
RTMV	1,4 %
RTNC 2	0,4 %

RTK 0,3 %

Chaînes	Elèves Etudiants		Ménagères	Dirigeants	Employés	
Indépendants						
Raga TV	22 %	18 %	21 %	18 %	18 %	21 %
Antenne A	19 %	15 %	19 %	14 %	14 %	18 %
TV5	6 %	10 %	8 %	16 %	12 %	8 %
CFI	8 %	10 %	7 %	17 %	10 %	7 %
RTNC 1	4 %	9 %	7 %	9 %	9 %	6 %
TKM	7 %	6 %	6 %	5 %	5 %	5 %
Tropicana TV	8 %	6 %	7 %	6 %	5 %	6 %
Canal Kin	6 %	7 %	5 %	3 %	5 %	6 %
CMB	8 %	6 %	4 %	3 %	3 %	7 %
Sango Malamu	2 %	3 %	5 %	3 %	5 %	4 %
RTAE	3 %	4 %	4 %	2 %	4 %	4 %
RTP	3 %	2 %	3 %	3 %	2 %	3 %
Amen TV	1 %	2 %	3 %	1 %	2 %	2 %
RTMV	2 %	1 %	1 %	1 %	2 %	1 %
RTNC2	-	-	-	1 %	-	1 %
RTK	-	-	-	1 %	-	-

A Lubumbashi, la télévision a transmis les premières images le 15 janvier 1966, à l'initiative des pères Salésiens soit quelques mois avant la station de Kinshasa. Les mêmes prêtres avaient déjà installé dans la même ville une station de radio en 1946, tandis que la station de radio de l'Etat remonte à l'année 1955.

A partir du 1er Novembre 1967, "TV Collège" passa sous le contrôle de l'Etat congolais et bon nombre des émissions provenaient de la station mère de Kinshasa sous formes des films parmi lesquels "Télé-Show", programme hebdomadaire dont le jour d'antenne était fixé à chaque samedi à 21 heures locales.

Au cours d'une enquête menée en 1975, sous l'impact socioculturel des émissions de la télévision à Lubumbashi, Télé Show était Cité en premier lieu par les jeunes filles et garçons, comme le programme le plus populaire (Monsengo Vantibah, 1975, p.50). 25 ans plus tard, un autre chercheur analyse l'audience et incidence de la nouvelle émission "Chronique Musicale" de la RTNC/Katanga auprès des jeunes de Lubumbashi. Il a été constaté chaque fois que cette émission passe le samedi de 17 heures à 18 heures 30' à

la télévision, les rues sont désertes. Après l'écoute, les jeunes constituent de petits groupes et commentent l'actualité musicale et discutent sur les faits saillants.

Il y a même parfois ceux qui en arrivent aux points en cas où ils adoptent des positions contraires sur telle ou telle autre vedette. Il ressort dans cette optique que la musique congolaise moderne connaît des temps forts au cours de la période allant de 1995 à 2000 à cause du phénomène : Wenge Musica. En effet, la montée de cette jeune formation et sa dislocation a engendré les rivalités entre les jeunes sympathisants appartenant dans le camp de Werrason ou de J.B. Mpiana. C'est dire que 81 % des jeunes filles et garçons interrogés reconnaissent suivre de manière régulière l'émission "Chronique Musicale". Quant à l'usage de la langue Lingala dans laquelle sont exécutés toutes les chansons, la totalité des personnes interrogées reconnaissent comprendre cette langue, même si elles ne la parlent pas très bien. (Tshimwanga Mukunya, 2000-2001)

Lubumbashi compte cinq autres stations de télévision privées et 7 chaînes de radio dont la musique congolaise moderne est au centre de divers programmes. Avec la présence de ces supports des moyens de communication de masse, les tourne-disques, postes de radio, postes téléviseurs, enregistreurs font partie du décor d'une maison au même titre que les meubles. Aucun art au Congo ne connaît une aussi grande diffusion que la musique Congolaise moderne.

Avec l'avènement de ces nouveaux médias, d'aucuns ont cru à la chute totale de la presse écrite, mais cette crainte a vite dissipé les esprits du fait que cette presse continue à alimenter les chroniques de tout genre à cause peut-être du caractère instantané et passager des émissions de la radio et de la télévision. En effet, la presse écrite qui a paru à Kinshasa et même à certains égards à l'intérieur du pays a entretenu une chronique musicale pleine de vitalité au cours des décennies des années 1960 et 1970 qui retient aujourd'hui notre attention. Ces différentes rubriques portaient de divers titres d'un journal à un autre.

Nous pouvons relever quelques unes de ces rubriques : "Kin Malebo" pour le quotidien kinois du matin, Salongo, "Pointez l'idole pour le quotidien du soir Elima, "Top Music" pour le quotidien de Lubumbashi, Taifa, "Hit Parade" pour le magazine illustré, l'hebdomadaire de l'Afrique Centrale, Zaire et "Musique" pour l'hebdomadaire Catholique, Afrique Chrétienne etc. sans son étude, Jonh écrit à ce sujet que : "dans tous les journaux Zaïrois, on trouve une rubrique musicale très nourrie.

Dans tous les journaux congolais, on trouve une rubrique musicale très nourrie. Le public congolais s'y intéresse énormément. La Chronique musicale rend compte de la vie musicale dans l'ensemble des provinces musicales nationales, les nouveautés musicales, les grandes marques de disques, les éditeurs de musique, les mécènes, les mélomanes influents et les danses à succès.

Les quotidiens nationaux (du matin et du soir), Salongo et Elima, réservent à la musique congolaise des pages spéciales chaque semaine. Les mélomanes, de la bonne musique achètent abondamment ces numéros spéciaux qui sont commentés dans les rues de la capitale, classés et archives. Dans le même contexte, "La Voix du peuple" (Radiodiffusion Nationale) et la RTNC apportent chaque jour des informations

précieuses sur la vie musicale nationale. Une double littérature musicale a pris naissance dans les pays depuis 1939-1940 jusqu'à nos jours : Il s'agit d'une part, de la littérature musicale, proprement dite (poésie de musique congolaise moderne écrite en Lingala) et d'autre part, de la critique musicale rendue en langue française.

On a eu tort de croire que la musique congolaise moderne était le parent pauvre de la recherche alors que le terrain offre un éventail de pistes de recherche dans le domaine littéraire, sociologique et historique etc.

C'est dans ce contexte que Tshonga-Onyumbé s'est abondamment appliqué à son analyse socioculturelle dans une série d'articles publiés dans le mensuel Zaïre-Afrique, aujourd'hui, Congo-Afrique. L'auteur démontre par cette approche que les thèmes dans la Chanson Congolaise reflètent bien l'évolution de la mentalité d'une époque de la vie en société. Dans cette étude, il a traité 13 thèmes allant de 1960 à 1981. Partant de cette typologie, nous avons jugé utile de nous servir de ces données afin de nous permettre d'élaborer d'une manière objective quelques classements des orchestres congolais, de meilleures chansons et auteurs-compositeurs les plus populaires au cours de la période étudiée.

Pour ce faire, il avait retenu les thèmes ci-après :

1. Le thème de l'argent dans la musique congolaise moderne.
2. Le thème de la mort dans la musique congolaise moderne.
3. La vision de Dieu dans la musique congolaise moderne.
4. L'homme vu par la femme dans la musique congolaise moderne.
5. La femme vue par l'homme dans la musique congolaise moderne.
6. L'homme vu par l'homme dans la musique congolaise moderne.
7. Le mariage dans la musique congolaise moderne.
8. L'amour dans la musique congolaise moderne.
9. L'enfant vu dans la musique congolaise moderne.
10. La séparation dans la musique congolaise moderne.
11. Tradition et modernisme ? Une vision de la culture congolaise à travers la chanson zaïroise moderne.
12. Famille et individu : une vision de la culture congolaise à travers la chanson congolaise moderne.
13. Le problème socio-économique dans la chanson congolaise moderne.

Dans son ensemble, cette étude a analysé 134 chansons. Cet éventail de chansons est l'oeuvre de 30 orchestres suivants :

	O.K. Jazz	
	Afrisa International	
	African Fiesta	
	African Jazz	
	African Fiesta National	
	Négro-Succès	
	Zaïko Langa-Langa	

	Vévé	
	African Fiesta/Sukisa	
	Conga Succès	
	Les grands maquisards	
	Lipwa-Lipwa	
	Los Angel	
	Bakuba	

	Mamaki	
	Festival de Maquisard	
	Bella-Bella	
	Cobantou	
	Vox Africa	
	Thu-Zaïna	
	Sosoliso	
	Machi	

	Yoka Lokole	
	Les redoutables	
	Los Nickelos	
	Bana Ya Odéon	
	Empire Bakuba	
	Révolution	
	Bana Madja	
	Les Ya Tupas	

Ce tableau reprend les noms des orchestres qui ont marqué d'une manière particulière la renommée de la musique congolaise moderne au cours de deux premières décennies d'indépendance. Il est aussi édifiant de constater que l'O.K. Jazz de Luambo Makiadi est demeuré sans conteste la formation musicale la plus populaire du pays. Ce qui justifie aussi la stabilité de cet orchestre due au génie de son maître qui a animé cet ensemble toute sa vie durant.

Par ailleurs, partant du premier tableau thématique, nous avons tenté de fixer l'opinion sur les chansons les plus en vue au cours de cette période. Nous sommes arrivés au résultat ci-après : 21 chansons répondent plus ou moins aux 6 canons thématiques et sur 13 thèmes signalés dans le tableau n° 1. Nous présentons à titre d'illustration ces données à travers le tableau n° 2 suivant :

Chansons	Auteurs Compositeurs	Orchestres
1. Kaful Mayaz : 10	Tabu Ley	Afrisa International
2. Bombanda Compliqué : 9	Mayaula	Mamaki
3. Zwani nabalana	Franco	OK. Jazz
Mbingo : 9		
4. Libaku Mabé : 8	Dilu Dilumona	Bakuba
5. Mwambe n□ 8	Jean Bokelo	Conga-Succès
6. Ntoto (Mabé) : 8	Lutumba	OK Jazz
7. Dil GCO 7	Tabu Ley	African Fiesta
8. Ekeseni : 7	Tabu Ley	Afrisa International
9. Mawa na biso basi : 7	Jean Bokelo	Conga-Succès
10. Mpo ngai ndumba : 7	Tabu Ley	Afrisa International
11. Oyo mobali tapale : 7	Franco	OK Jazz
12. Lopango ya bana na ngai : 7	Franco	OK Jazz

13. Dodo oublier le passé : 7	Franco	OK Jazz
passe 7		
14. Mandola 6	Lutumba	OK Jazz
15. Toyota 6	Tabu Ley	Africa Fiesta International
16. O madame de la maison 6	Verckys	OK Jazz
17. Quatre boutons 6	Franco	OK Jazz
18. Radio-trottoir 6	Lutumba	OK Jazz
19. Gare à toi Marie 6	Franco	OK Jazz
Chansons	Auteurs	Orchestres
20. Pamba Pamba 6	Madilu	Bakuba
21. Seli Kuku 6	Tabu Ley	African Jazz

Il ressort une fois de plus de la lecture de ce tableau n°2 que Luambo Makiadi, dit Franco, se partage à armes égales la première place de plus grand compositeur avec Tabu Ley alias Seigneur Rochereau. Ils sont talonnés par Lutumba, Jean Bokelo, Dilu Dilumuna, Verckys, Mayaula et Madilu. Rapportons-nous pour ce faire au tableau n° 3.

Classement/Auteurs compositeurs

1. Franco
2. Tabu Ley
3. Lutumba
4. Jean Bokelo
5. Dilu Dilumuna
6. Verckys
7. Mayaula
8. Madilu.

En définitive, la musique congolaise moderne connaît une audience indiscutable auprès des médias congolais et étrangers. Ce sont ces rapports entre producteurs et consommateurs occasionnés par les médias qui déterminent le public artistique. C'est donc, concrètement, la participation massive d'une multitude d'êtres humains aux mêmes événements, aussi bien sur le plan de la pensée et des sentiments que sur celui de l'action. Ainsi à travers ces processus psychologiques, la masse d'auditeurs, de téléspectateurs et de lecteurs subit la transformation décisive dans un sens ou dans l'autre. Il s'agit ici l'expansion de cette culture de masse ainsi que de la langue qui l'accompagne, contribuant de ce fait dans l'élaboration d'une conscience historique du peuple congolais dans la mesure où écrit Roger L. Brown. "Si la culture de masse diffusée par les moyens de

grande communication tend effectivement à la standardisation et à l'uniformité, cela tient peut-être à des facteurs autres que l'emploi des méthodes de montage utilisée par tel ou tel autre de ces moyens à tel ou tel autre moment (Brown, L.R, 1968, 671).

Il convient de noter que Nash attache davantage d'importance au fait qu'à l'intérieur du monde musical on en est arrivé à un très haut degré de spécialisation que sont l'impresario, le critique et le professeur ont un grand rôle dans la structuration des relations du compositeur avec le public "Consommateur" (Nash cité par Roger L. Brown, 1968, ...).

Comme vous aurez remarqué les animateurs et les chroniqueurs musicaux ont rendu possible cette liaison entre les musiciens, les oeuvres d'une part et le public d'autre part. Parmi les plus anciens, se trouvent en tête : Michel Lonoh (Malangi Bokelenge), auteur d'une série d'Essais de commentaire de la musique congolaise moderne et de nombreuses autres études inédites, Théophile Ayimpan, Simon Lungela, Théophile Boniface ou Beya Kayumbi, Lukunku Sampu, Daniel Lutandila, Emile Lukeso pour la R.T.N.C. et parmi les plus jeunes pour le même organe, Manda Tchebwa, Ilunga Mwana Bute, Zacharie Bababashe, Fifo Kimbwende et Kakab etc, tandis que par la presse écrite figurent Musangi Ntemo, Nzita Mabiala, Mwalabu Gérard, Mulimbi Zaïna, Kanika Mwana Ngombo, Monsengo Vantibah Mabele etc. Par ailleurs, la critique musicale a conquis le monde universitaire où les critiques littéraires, historiens, sociologues s'y livrent à des analyses savantes de la musique congolaise moderne.

C'est dans ce cadre que s'inscrit : "Musique Urbaine au Katanga". De Malaïka à Santu Kimbangu, sorti des presses aux Editions L'Hamattan en octobre 2003, sous la direction de Bogumil Jewsiewicki dont l'étude est l'oeuvre de certains enseignants de l'Université de Lubumbashi et des Instituts supérieurs de cette ville. Le travail de l'ensemble de ces différents corps intellectuels assurent l'analyse, l'explication et la compréhension du phénomène social. C'est dans cet ordre d'idées que Mukala Kadima Nzuzi confirme "l'intérêt croissant pour la chanson de variété qui se manifeste aussi, dans plus d'une université africaine, à travers la création des unités de valeurs ou de recherche destinées à l'étudier, ou par l'intégration de ses textes au corpus littéraire inscrit au programme. Hier méprisée, aujourd'hui réhabilitée, la chanson de variété fait son entrée à l'université africaine par la grande porte: en font foi le nombre des mémoires de fin de cycle en préparation ou soutenus et celui d'articles scientifiques qui lui sont consacrés (Mukala Kadima Nzuzi, 2004, 16).

Ainsi, dans la dialectique producteur, consommateur, on peut produire une culture de masse dans un but d'informer, de cultiver et de divertir agréablement la population et en même temps, l'amener à adopter un type de comportement qui pourrait contribuer à accélérer le processus d'homogénéisation culturelle et d'unification nationale. Dans la mesure où M.R. König définit la sociologie comme "un élément du processus d'autodommestication sociale de l'humanité" (Nash cité par Roger L. Brown, op.cit) pour qui le problème essentiel de la sociologie est l'adaptation des individus à la société [...]. De ce fait, la musique congolaise

moderne assure positivement cette mission d'agent efficace de socialisation du peuple congolais sans distinction de classe sociale à travers les mass-medias et autres circuits de diffusion et de réception.

En ce début du 21^e siècle, on note une autre forme d'émissions musicales réalisées par les chroniqueurs congolais qui vivent en Europe dont les plus connus sont Zacharie Bababaswe et Serge Kayembe.

Le premier produit à partir de Bruxelles l'émission musicale "Feux verts", diffusée à Kinshasa sur la chaîne de télévision privée Antenne A. L'animateur donne des nouvelles relatives aux orchestres et musiciens congolais en tournée à Paris, Bruxelles, Genève, Londres, etc. L'émission est suivie avec un intérêt particulier par les téléspectateurs Kinois et véhicule aussi tout imaginaire lié à l'Europe tant rêvé par de jeunes congolais et africains.

Le deuxième présentateur est Serge Kayembe qui s'est installé dans la banlieue parisienne. Il produit "Ouragan" qui passe sur Tropicana T.V. à Kinshasa.

Dans l'ensemble les émissions font courir les musiciens et autres congolais de la diaspora en mal de la publicité qui affichent et vantent leur succès en Europe en exhibant leurs belles voitures, costumes et chaussures aux griffes célèbres. C'est dire que ces émissions provoquent le flux migratoires vers le vieux continent. Au pays, le mouvement s'est accéléré et connaît un essor considérable de ce nouveau négrier. (Phénomène Ngulu) Il ressort que bon nombre de chefs d'orchestres congolais se sont trempés dans ce trafic où sont mêlés, les diplomatiques et fonctionnaires de l'administration publique. L'impact du phénomène "Ngulu" risque de compromettre et de bloquer l'évolution de la musique congolaise à l'extérieur du pays.

Par ailleurs, il s'est créé un autre espace médiatique autour des artistes-musiciens congolais. Il s'agit des "attachés à la propagande" communément appelé "attaché de presse". En somme, ils sont de vendeurs à la criée. Dans cette lutte acharnée les musiciens utilisent leurs fanatiques les plus habiles auxquels, ils attribuent le titre flatteur d'attachés de presse. Ils ont comme mission de descendre à tout prix aux enfers l'"ennemi" et de hisser leur idole. Le phénomène s'est vite propagé et des services sont sollicités par les artistes-musiciens habitant Brazzaville, Libreville, Abeoyan etc.

Une autre forme de communication à caractère publicitaire pratiquée dans les milieux des musiciens congolais est le système "Libanga". C'est une nouvelle expression argotique dans le parlé du monde musical Kinois, signifiant "Citer le nom de quelqu'un dans une chanson". Cette pratique se constitue en signe d'amitié, de reconnaissance ou de récompense pour un bienfait. A ses origines il était l'oeuvre des congolais de la diaspora qui voulaient se faire remarquer par des parents et relations restés au pays en se servant des artistes-musiciens comme de "porte-paroles", moyennant argent, habits de luxe et autres divers services.

Le phénomène s'est amplifié depuis lors et s'est généralisé en entraînant les clients habitant Kinshasa, provinces congolaises, Brazzaville et autres pays d'Afrique, Angola, Afrique du sud, Gabon, Cameroun, Côte d'Ivoire, Sénégal etc. L'enjeu du phénomène est donc de se faire une popularité et aussi pour les plus ambitieux de lancer leurs affaires. Ils jouissent d'une réputation mythique à travers les pays des hommes que les stars

vantent dans leurs chansons. Autrefois on parlait de "bana bakenda nsango". C'est-à-dire les hommes et les femmes célèbres de la ville ou du pays dans le monde de loisirs qui ont dû bénéficier de l'apport publicitaire par la chanson. On se souvient encore des chansons Monzo, sandoka, Bisengambi orchestrées par l'OK Jazz. Dans ce même filon, Franco avait aussi chanté les politiciens depuis l'indépendance (Lumumba, Tshombe, Bomboko, Mobutu et même les personnalités politiques étrangères, Eyadema, Bokassa, etc.)

Les industries de production des biens de loisirs (Brasseries)

En République Démocratique du Congo, beaucoup de gens aiment sortir, boire, danser en écoutant de la bonne musicale. Le soubassement de cette culture des loisirs à outrance est entre autre au développement de l'industrie brassicole c'est-à-dire l'industrie de production des biens de loisirs. Deux facteurs sont les facteurs de cette prospérité.

Le premier facteur peut s'expliquer par la chaleur qui pousse les gens à se désaltérer régulièrement, car le Congo est un pays à la fois équatorial et tropical où il fait chaud toute l'année. D'où ce penchant prononcé du Congolais pour la consommation des boissons alcoolisées. Ainsi, cette faiblesse a favorisé la floraison des débits de boissons que l'on désigne couramment "Nganda", sorte de buvettes en plein air, dont l'usage est généralement répandu sur chaque rue des villes congolaises.

Ceci se justifie aussi par l'une des caractéristiques du loisir en milieu urbain, marquée par la recherche du bonheur, du plaisir ou de la joie de vivre etc.

Nous en parlerons dans le chapitre consacré à la culture de loisirs. Le deuxième facteur est lié au caractère rémunérateur de la vente des boissons. Dans les quartiers peuplés de Kinshasa a-t-on observé, on ne peut pas faire 100 m sans trouver un coin où se rafraîchir avec un verre de bière. Chacun trouve à écouler ses produits de toutes marques malgré la forte concurrence des voisins. Et personne ne se plaint de cette situation. Chaque "Nganda" n'offre pas que les boissons locales, mais également les boissons importées (Kongolo Beya, 1984, 41). Le secteur de la bière a engendré un commerce très rémunérateur.

La concurrence est très forte dans l'industrie brassicole. Raison pour laquelle plusieurs groupes se partagent le secteur. Dans le paysage en pleine expansion, la Brasserie Simba détient le monopole dans la province du Katanga dans la fabrication et la vente des bières Simba, Tembo et Castel Beer ainsi que les boissons gazeuses. La Brassimba a sa Direction Générale à Lubumbashi et comptait 4 sièges d'exploitation à savoir :

1. Lubumbashi
2. Likasi
3. Kolwezi
4. Kamina.

C'est en 1925 que furent construits les premiers bâtiments de la Brasserie à Elisabethville (Lubumbashi). La première bière Simba fut lancée sur le marché au début de janvier 1926 et connut d'emblée un succès immense. Il en fut ainsi suivi de la construction et l'inauguration des usines de Likasi en 1931, Kamina 1953 et Kolwezi 1957.

Malgré l'ouverture de ces succursales, l'offre était loin de satisfaire la demande toujours plus croissante à Lubumbashi. Il a fallu pour ce faire démolir complètement tous les anciens bâtiments à partir de 1981 et construire une nouvelle unité de production afin de l'équiper de techniques les plus modernes de brassage et de la doter d'outils de gestion plus efficaces. Dans sa configuration actuelle, la nouvelle salle de brassage est équipée de trois grandes cuves d'une capacité respective de 350, 210 et 150 hl. Dans l'ensemble cette nouvelle unité a une capacité de 300.000 hl par an, soit 42.000.000 bouteilles par an par contre l'ancienne usine produisait 200.000 hl par an, soit 25.000.000 de bouteilles.

Depuis 1990, la Brassimba a été rachetée par le groupe B.G.I. (société des Brasseries et glaciers internationales), propriétaire de l'industriel français Pierre Castel. Il est aussi actionnaire majoritaire de l'ex Unibra, devenue Bracongo depuis 1994 avec les sièges d'exploitation de Kinshasa, Kananga et Mbuji-mayi.

La Bralima, Brasserie Limonaderie et Malterie était créée le 23 octobre 1923. La première bouteille de bière est sortie de l'usine de Léopoldville le 27 décembre 1926, moyennant une production de 3.500 bouteilles par mois. Cette production passe à 125.000 bouteilles à partir de 1945 et a connu par la suite une expansion dans les autres villes du pays. Ainsi, le siège de Bukavu a vu le jour à 1950, Boma 1959, Mbandaka 1972, Goma 1972, Kisangani 1972, Lubumbashi 1992. La Brasserie appartient désormais au groupe Heineken qui est devenu majoritaire avec 77% des actions. En 1992, le groupe a acheté la C.I.B. et fusionne avec la Bralima. La capacité totale de Bralima était au début des années 1970 de 2.538.000 hl, par an. Dans la perspective de l'horizon 2000, il était prévu de porter la capacité de l'Usine de Kinshasa de 1 à 2 millions d'hectolitres avec 12 cubes en acier de 250.000 litres de bière chacune, et des étiquettes de 24.000 bouteilles par heure.

La Bralima a acquis l'usine de l'Unibra Kisangani dont la fusion est officialisée le 21 juin 2000. De ce fait la Bralima occupe la première place sur le marché brassicole depuis 1993. A part le Primus, la Bralima fabrique les bières Turbo King, Amstel Beer et Mutzsig et aussi les boissons gazeuses : Vital'O, Vérigond, Coca-Cola, Tonic, Fanta, etc.

Un autre groupe, le deuxième sur le marché de la bière dans la capitale, c'est l'Unibra, le futur Bracongo. L'Unibra comptait 5 sièges d'exploitation dont la création s'était échelonnée sur plusieurs années : Kisangani en 1951, Kananga (1953), Isiro (1957), Kinshasa (1954) et Mbuji-Mayi (1995). Pour l'ensemble, de ceux-ci l'Unibra fabriquait huit types de bière : la Skol, la Polar, la Stanor, la Doppel Munich, la Makasi la Royal pils, la super pils et l'export 58. Elle produit aussi les boissons gazeuses Bako et une microbiologiquement pure : Eau vive.

L'Unibra avait une capacité totale 1.563.000 hl par an.

Depuis le début des années 1990, à la suite de la mort du propriétaire du groupe Unibra, les héritiers ont vendu ce groupe au patron du Groupe BGS, monsieur Pierre Castel. Il a acquis les sièges de Kinshasa, Kananga et Mbuji-Mayi qui passent sous la gestion de Bracongo. Quant à l'ancien siège de l'Unibra, il a été acheté par Bralima et le siège d'ISIRO est en arrêt depuis des années.

La Société des Brasseries de Kinshasa était entrée en production à la fin de l'année 1973. Elle était l'oeuvre du groupe français Castel. Elle avait une capacité de 200.000 hl de bière (Réglà) et 50.000 hl de boissons gazeuses.

La Brasserie Nationale de monsieur Bonaventure Nguza est entrée en production à la fin de l'année 1975 avec une capacité de 2000.000 hl de bière et 50.000 hl de boissons gazeuses.

Ces deux sociétés ont disparu du paysage depuis le pillage d'octobre 1991. Enfin la société des Brasseries de Bandundu (Sobraband), était créée en 1974 dont le siège social est Bandundu avait dès le départ une capacité de 160.000 hl de bière et 100.000 hl de boissons gazeuses. Sobraband a produit lors la bière Primus sous licence de Bralima.

En plus de ces marques de bières de fabrication locale, il y a des importateurs qui versent sur ce marché la bière importée de différentes marques. La bière Saint-Pauli est la plus prisée dans le milieu d'une certaine élite qui la considère comme un produit de prestige.

Compte tenu de la concurrence très forte de ce marché à Kinshasa, les brasseurs se livrent continuellement à une guerre des ondes, les contraignant à changer d'une manière saisonnière les motifs de leurs spots publicitaires. Ils recourent régulièrement aux prestations de tel orchestre populaire dans les milieux des jeunes afin de conquérir davantage le marché. Les campagnes publicitaires mises en place avaient arrêtées de nombreuses stratégies de conquêtes.

Ainsi les Etats-majors des services de marketing des brasseries avaient conçu de stratégies d'incitation à la vente et à la consommation de différentes marques de bière mise sur le marché. Dans ce contexte, chaque groupe a dû donner un nom de guerre à sa marque de bière pour manifester l'intention délibérée de battre ses concurrents. Tous les pseudonymes d'origine congolaise reflètent cet esprit de la concurrence permanente.

Le groupe Bralima présente la Primus comme la "Reine des bières", Mokolo se Mokolo", c'est-à-dire le droit d'aînesse prime ou encore l'expérience acquise depuis plus demi-siècle dans le métier. D'où un autre slogan qui dit ceci : "Primus, sekele ya mosala" ou encore : "Primus suka ya sekele ya Mosala ou encore : "Primus suka ya sekele", c'est-à-dire le groupe Primus détient l'expertise dans la fabrication de la bière

Le deuxième cheval de bataille était pendant longtemps l'orchestre Zaïko Langa-Langa qui allumait les artifices avec les artifices avec les spots "Nganga ya Banningisi" c'est-à-dire l'expert dans l'art de faire danser les mélomanes. Les affiches imprimées avec des motifs montrant les scènes de danse endiablées avaient soutenu la campagne de la saison de lancement de la bière : "Amstel Beer", mise en bouteille à

Kinshasa. Il ressort pour ce faire qu'au cours des productions de Zaïko Langa-Langa, on consomme uniquement les produits du groupe Bralima.

Depuis 2002, une nouvelle campagne s'est ouverte avec l'orchestre Wenge BCBG de J.B. Mpiana avec le cri de guerre : "Pelisa Ngwasuma", c'est-à-dire créer de l'ambiance à l'extrême. Le groupe soutient aussi l'orchestre Nouvelle Ecrite de Papa Wemba, Felix Wazekwa etc.

Le groupe Unibra, l'actuelle Bracongo avait inauguré depuis des années sa campagne publicitaire avec la légende sacrée : "Skol Beer International" : Tembe Nye c'est-à-dire il n'y avait point de doute, la Skol, c'est la meilleure bière. Le même groupe avait aussi longtemps sponsorisé une course des pousseurs de chariots qui mobilisait un grand nombre de spectateurs, consommateurs potentiels de la Skol.

Koffi Olomidé avec son orchestre Quartier Latin avaient fait aussi les campagnes promotionnelles de la Skol. Avec l'avènement de "Ndombole", c'est le tour de la vedette Werrason et Wenge Musica Maison Mère qui allume le feu avec "Tindika Lokito" c'est-à-dire "envoyer" l'ambiance au rythme de l'orchestre Wenge Musica Maison-Mère en buvant la Skol du fait qu'un verre de Skol consommé est un investissement pour le pays. C'est à ce titre que Bracongo Skol est le sponsor officiel du football à Kinshasa avec les grandes équipes : A.S. V.Club, Daring club Motema Pembe et l'AS Dragon qui reçoivent régulièrement la contribution de la bière Skol à la fin de chaque semaine sportive. Bracongo entend par cette nouvelle quadriller les 4 coins de Kinshasa.

Quand la SBK fait son entrée sur le marché Kinois en 1973, le terrain était déjà occupé et miné à la suite de la guerre des ondes assez rude qui oppose la Primus à la Skol. Après observation, son produit Réglà devient Réglà Spéciale et passe à l'offensive afin de conquérir le marché. "Réglà Spéciale n'a pas trouvé mieux que se mettre en rivale avec un cri de guerre, mieux conçu : "Tembe na Bambanda" c'est-à-dire la concurrence avec mes rivales, entendez avec la Primus et la Skol.

Dans ce contexte, on relève deux sortes de consommateurs qui se disputent les marchés des brasseurs. Dans la première catégorie de consommateurs se trouve généralement la masse de la population. Parmi eux, le manoeuvre fatigué après une journée harassante, qui après un bain de fortune n'a qu'une envie de s'offrir une bière fraîche. Il y a aussi l'ouvrier qui quitte l'usine, les poumons haletants et la gorge en flamme, l'étudiant qui, une fois par mois se rue dans le premier bistro rencontré au passage et le sportif, loin des interdits fixés par les entraîneurs, la bière est pour lui, un reconstituant de taille.

Pour cette première catégorie de consommateurs chaque publicité télévisée des brasseurs vise "l'autre". Ils fixent leurs choix suivants les effets orchestrés par la publicité sur la mentalité de l'opinion publique. Ils sont fanatiques. Ils sont fanatiques. Ils se laissent "séduire" aux innovations contenues dans le médium. Les brasseurs fondent leurs espoirs sur eux, car ils adhèrent facilement à l'idée de changement temporaire.

La seconde catégorie de consommateurs est avisée aux techniques de publicité. Ils ne cèdent pas facilement aux charmes de brasseurs c'est-à-dire la campagne lancée rencontre des inerties et des oppositions. Ils réfléchissent. Ils ont une préférence et cherchent la bière de leur goût. Ils sont conservateurs. Les brasseurs se doutent d'eux, mais ils ne se découragent pas et espèrent que parmi eux, certains finiront par succomber sur la pression exercée sur les nerfs (Kabantashi Mulamba, 1984, 41).

Cette guerre des ondes est une concurrence déployée pour écarter autrui par des moyens compatibles avec la paix publique. Elle ne se confond pas avec la guerre, grande ou petite. Loin d'être un facteur de dissolution, elle est une technique. Elle n'écarte le compétiteur que pour le remplacer, elle ne sépare que pour lier; elle ne détruit que pour reconstruire partout où l'occasion s'offre, c'est-à-dire partout où les désirs s'affrontent, la concurrence agit. En certains secteurs, elle est particulièrement âpre, au point de bousculer la discipline collective.

Dans ce contexte, la concurrence économique est la plus fréquente. Elle est l'essence même du commerce et, loin de se cacher, comme elle fait souvent ailleurs, elle s'affiche dans la réclame et s'organise dans les marchés. Les méthodes de la concurrence sont passives, les intéressés se contentant de ne pas bouger, ou agressives quand les parties passent à l'action ⁽⁶⁾ c'est-à-dire que les moyens physiques n'ont guère d'emploi en ce domaine.

Malgré toutes ces campagnes de publicité, l'industrie congolaise des boissons alcoolisées parvient difficilement à suivre la progression de la demande. Il s'est avéré que la demande dépasse l'offre du fait, il existe entre les producteurs et les consommateurs beaucoup d'intermédiaires, grossistes, dépositaires, revendeurs et détaillants etc. C'est dire que les choses ne se passent pas d'une manière organisée. Les dépositaires sont parmi généralement ceux qui sont le plus accusés. Ce n'est nullement exagéré les choses que d'affirmer qu'il existe un véritable trafic de la bière (Haseart, J., 1956, 444-445).

La bière est un produit de grande consommation en République Démocratique du Congo. Ce qui a fait dire à l'époque. Emile Cornelis que les Kinois battent les belges sur ce terrain. C'est grâce à l'expansion de cette industrie brassicole que la musique congolaise moderne a trouvé et trouve encore un champ de diffusion très vaste à travers les dancings-bars, Nganda, Café et restaurants bars, Night-club etc. Ainsi, si en R.D.C. la musique règne en maître absolu et la bière coule à flot. La victime de la musique, c'est celle de la bière.

Les dancings bars et la culture de loisirs

"Il a déjà été si fréquemment question de l'intervention sociale ou collective dans la vie musicale que son aspect sociologique paraît inévitable. On se gardera de faire des hypothèses sur la conception musicale

⁽⁶⁾ Haseart, J. Sociologie Générale, Ed. Erasme, Bruxelles-Paris, 1956, p.p. 444-445.

du 1er homme qui ait soufflé dans un roseau, mais au sein des sociétés civilisées tout exercice musical suppose un auditeur (au besoin Dieu), ou un auditoire sélectionné, ou une collectivité quelconque, une foule. Outre les moyens "humains" de transmission de l'oeuvre musicale, l'industrie moderne met à sa disposition des procédés de diffusion de plus en plus envahissants (A. Machaboy, 1962, 18), engendrant l'extinction de la musique dite populaire.

De l'avis de spécialistes, "la musique est un langage rythmé des sons combinés de façon agréable à l'oreille de chaque groupe humain culturellement homogène (J.S. Obama, 1967, 201). C'est donc cette osmose agréable à l'oreille qui détermine la dimension de jouissance esthétique merveilleuse, lui confère l'audience voulue sur le public national et international. L'auteur compositeur se trouve être comme Dieu dans l'Univers, présent partout et visible nulle part. Mais il s'assure seulement sa présence spirituelle auprès des mélomanes à travers ses chansons.

En Afrique écrit J. Maquet, la gaieté règne dans la ville noire. Le travail, les tensions sociales, les difficultés d'une situation ambiguë nécessite l'oubli et le repos du plaisir à la soirée, la Cité africaine se laisse envahir par une joie simple et détendue. On se laisse pénétrer par les rythmes d'Amérique Latine de la musique de cabaret. Elle est jouée tellement fort qu'elle décourage toute conversation. Ce qui lui donne une emprise plus efficace et un pouvoir de détente très rapide. On danse pour le plaisir de transformer tout son corps en rythme, la manière de danser des Africains qui fréquemment danse sans partenaires donne l'impression d'incarnation de la musique d'une prise de possession d'un corps par le son. On boit et on offre à boire aux femmes libres. Celles-ci ne sont pas des prostituées mais compagnes temporaires des hommes seuls pour qui ils cuisinent et font le ménage. Les bars seraient bien ternes sans leurs pagnes multicolores et d'un goût sans défaut, leurs rires étincelants et leur grâce ondulante (Maquet J., 1958, p.15).

La musique étouffe tout autre bruit. Car il n'y a pas des places dans les bars congolais pour une musique douce et légère. Au Congo, la musique suscite un engouement considérable auprès de la masse, c'est-à-dire que l'interaction entre la musique et les masses de la société est prévisible à travers le temps et l'espace. La musique congolaise moderne est donc l'art le plus apprécié au pays du fleuve Congo.

En effet, l'association de la mélodie, de l'harmonie et du rythme typique fait de la musique congolaise moderne et un art agréable, un art très envahissant dans le domaine des loisirs.

On n'a pas eu tort de dire que la chanson est l'expression des sentiments les plus variés, des convictions plus ou moins profonde, des désirs et revendications de plus grand nombre. Elles s'expriment en vers ou en prose, et touchent tous les gens littéraires. L'interprétation va de la personnalisation la plus écrasante aux diverses d'exhibitionnisme collectif où se mêlent même, dans et chorégraphie.

La musique est une véritable diversité artistique dans un seul et unique art. A dire vrai, le succès éclatant de la musique congolaise moderne est dû à son caractère particulièrement distrayant. Elle meuble le plus grand nombre des heures de loisirs des congolais. La danse sert d'"art intermédiaire", prisé des

amateurs de la musique. En effet, la musique agit sur toutes les couches sociales de tous les âges, de tous les sexes, des lettrés et illettrés. Les Congolais vivent au rythme de réjouissance grâce à cette musique. Elle traduit pour eux une expression esthétiquement congolaise. Ainsi, prisé dans son ensemble, la musique congolaise moderne par opposition à la culture sélective, propage la culture des masses par processus de création, de diffusion et de participation du public. Cette musique occupe une place importante dans le loisir à caractère populaire. Les foyers par excellence de la diffusion de la musique congolaise moderne demeurent les bars-dancings et autres formes de débits de boissons.

Les gens disent que Kinshasa a une réputation des villes lumières et que personne ne dort. Tout le monde veille. Mais comment ? Et où ? En effet, lorsqu'on découvre pour la première fois l'enchantement nocturne de Kinshasa, on a l'impression d'être attiré vers mille directions par des affiches et des enseignes lumineuses. C'est dire que Kinshasa offre un amalgame extraordinaire de loisirs. Il arrive des fois qu'on se trouve dans l'embarras du choix (Ndombasi Mayatiku, 1970, 14)

A Kinshasa, écrit Yoka Lye Mudaba, le bar est certes un lieu de récréation mais dès le départ, il a été instauré comme lieu d'évacuation des nostalgies accumulées.

Quand, dans les années 40/50, les premiers bars apparaissent (OK Bar, Macauley, Kongo bar, Amouzou, Zeka Bar, Amouliz Bar), ils sont pour le colonisateur des défouloirs utiles à la "pax Belgica", mais ils sont pour la population autochtone, les lieux de rencontre et d'ambiance. C'est dans les bars que s'abîment les défoulements collectifs et que s'illusionnent les lendemains individuels aliénés : il est l'espace qui définit et confirme désormais tous les loisirs dans un Kaléidoscope impressionnant de couleurs, de musique, de jeux. Il est le lieu où se crée la mode, où s'expérimentent la musique et la danse Zaïroises moderne, au rythme des orchestres déjà de renom comme Odéon, Victoria, OK Jazz, African Jazz, Vox Africa, Rock a mambo, Zaïko, Viva la Musica, etc. (Yoka lye Mudaba , 1970, 14)

C'est en définitive le lieu où s'exhibent la parure et le pouvoir de l'argent, où se règlent et se dérèglent les moeurs et les alliances, avec des associations d'élégance comme "Diamant", "la joie". "La Rosette", "Bana Mode (Yoka lye Mudaba, 1970, 14)". etc.

L'ambiance, c'est donc, cette euphorie toute mondaine, tous ces paradis artificiels où l'on accède par la bière, par la femme, par la musique, dans une rivalité frénétique.

"Pendant longtemps les bars étaient de vastes clôturées, presque en plein air, où le flot tonitruant de la musique le disputait à une promiscuité fourmillante. Puis, comme la fête ne s'accomplit totalement qu'avec la consommation de la sexualité, les tenanciers de bars ont aménagé des annexes de "passe" discrètes, du nom élégant de "flamingos". L'on sait comment ces annexes, ces "flamingos" ont pris pignon sur rue pour ainsi dire pour devenir des établissements publics apparemment sans danger moral, et camouflés derrière l'euphémisme d'hôtels. Sans étoiles, évidemment...

Ensuite, l'aire de fête du bar s'est restreinte en même temps que le bar lui-même se transformant en "night-club", copie approximative des modèles importés d'Europe essentiellement. Au demeurant, cette transformation qui s'opère dans les années 60/70 est caractéristique des mutations morales, politiques et socio-économiques.

Du reste, une autre évolution s'opère déjà, depuis la "Crise" des années 70/80 : Les "Nganda" prolifèrent au détriment des "night-clubs". Le nom même de "*nganda*" - coin de retraite du pêcheur après une longue journée de prise et de labeur - indique le caractère un peu franc-maçonnique de l'acceptation, mais aussi le caractère "récréatif" du cadre. En effet, avec la montée de nouvelles alliances, socio-politiques, le "Nganda" devient le club de solidarités renouvelées et autrement influentes.

Or ces "nganda" ont tellement proliféré et dans les formules si variées, mais toujours si "Conviviales" et camouflées, que les services officiels d'inspection économique ont fort à faire pour détecter les vrais commerçants des faux. L'on connaît la célèbre chanson de Tabu Ley ironisant sur une ville de Kinshasa devenue un vaste supermarché où chacun des 3 millions d'habitants - du gamin cireur aux hautes notabilités possède son étalage de commerçants... il n'y a qu'à parcourir à Matonge les rues comme Oshué ou Inzia pour s'en convaincre.

J'ai compté par exemple, que la rue Oshwe entre Kasa-Vubu et l'avenue du Stade, comprenait trois pâtés de maisons avec environ 15 parcelles pour chaque pâté. Au total donc, le long de chaque rive de la rue, il y a environ 45 parcelles. Pour les deux rives, Oshwe comprend 90 parcelles. J'ai compté qu'il y avait un "nganda" pour 2 parcelles soit 50 % (Yoka Lye Mudaba, 1970, .16)

A cette explication, il y a lieu de préciser qu'au départ dans ce contexte, il s'était fixé une première explication sémantique du terme "nganda", c'est-à-dire les buvettes invisibles qui ont vu le jour après l'interdiction d'ouvrir les débits de boisson la journée au cours des années 1973, après le premier voyage du président Mobutu en Chine populaire. Mais pour les "biles Kinois" des années 1960, "Nganda" signifiait les lieux où ils se rencontraient afin de se tailler bavette et de fumer du chanvre. C'est dire qu'il n'y a pas de doute qu'avec le temps, les conceptions ont changé. De plus en plus on trouve des "Nganda" modernes avec l'ambiance d'une buvette ordinaire où "les ambianceurs" avec leur musique y produisent une atmosphère joyeuse et agréable du fait que l'occasion est aux retrouvailles amicales. Car on pourra s'enivrer poliment, si cela est possible.

C'est cela "Kin Kiese", Kin-la-joie, Kin-la-belle, Kin-Malebo ou encore Lipopo Ya Banganga que chante Kallé Jeef avec son African Jazz. Les initiés parlent de mouvement ya Kinshasa ou "Movema" tout court. C'est cette réalité couvrant une manière de penser, d'être et d'agir qu'il convient d'appeler le style Kinois.

Elle recrute en majeure partie les adeptes dans tous les milieux de la vie en société. Celui des vedettes reste son terrain de prédilection d'où le nombre impressionnant d'"hommes d'affaires", journalistes, musiciens, sportifs et de politiciens. C'est donc la compagnie des figures célèbres dans la ville. Ils nouent facilement des

relations d'intérêt et s'efforcent d'être présents à un plus grand nombre de selects bars-dancings et autres endroits célèbres, "night-club" et "Nganda" en plein air, qui prolifère dans tout Kinshasa. L'orgueil et le centre de la vie citadine. C'est le bar, avait écrit Sakombi Inongo, dans son ouvrage, Regard sur Kinshasa (83-84).

Ceci dit, l'agrément de la vie citadine est réservé à cette couche sociale de la population qui détermine la personnalité urbaine dans ce domaine. Car ce mouvement "contribue à l'élaboration des figures de l'homme, comme le signale Raymond Leduc, qu'elles-mêmes interviennent à leur tour comme puissance définie dans la vie sociale et dans l'histoire (R. Leduc, 1973, p.191)". Ainsi, le bar constitue un milieu d'intrigues sordides. On le fréquente pour maintenir son poste de travail, c'est-à-dire garder ses relations amicales et professionnelles. Il se développe dans ces milieux le colportage, la radio-trottoir, le mensonge devient la panacée (R. Leduc, 1973, 191).

Le comportement du Kinois ne diffère guère de celui de n'importe quel autre citadin du monde dont la mentalité particulière est bien universellement reconnue." Il est vif et éveillé, mobile jusqu'à l'agitation, son esprit papillonne d'un objet à l'autre, sans jamais s'y poser longtemps. Il vit en surface, ne s'attache qu'à peu et, ordinaire, de vétilles. Plus que quiconque, il est gobeur, bombardier et prompt à renier ses convictions de la veille. Ni blasé, ni sceptique pourtant; plus frivole et versatile. Chacun a des vues surtout et les expose volontiers en homme bien informé. Il en prend fierté et ses fans de son intelligence. Il brûle de parler; il parle vite, parfois bien et hardiment de tout certains en font profession et trouvent partout audience.

Il est habitué à voir continuellement du neuf, il a besoin d'être sans cesse distrait. Les commérages, les concans, la politique font l'essentiel de sa vie et le passionnent. La tâche expédiée, il passe ses meilleures heures au salon ou au café, à discuter du dernier crime et à critiquer le pouvoir. Homme de la foule, il se complaît au milieu d'elle; il adore de la voir. Circuler et aimé d'en être. Il badaude sans se lasser dans les endroits les plus passants et s'offre l'exquis plaisir de s'y pavaner vêtu de la dernière mode et prenant des allures distinguées (Haesaet J.,)

C'est aussi presque dans la même ambiance que vivent des milliers et des milliers de Congolais à travers les villes du pays. C'est dans ces déversoirs que la musique congolaise moderne se diffuse pà tue-tête, nuit et jour.

C'est la civilisation de loisirs à outrance du XXe siècle finissant. En effet, quelqu'un explique ue la musique "coule", criarde, aux heures les plus avancées de la nuit. La clientèle la soutient de ses voix, augmentant le tapage. Et bien souvent les haut-parleurs s'amplifient à mesure que les voisins s'en plaignent. Certes, ces débits des boissons sont les meilleurs supports de la musique. Ils reçoivent des orchestres. Par la diffusion des disques, ils permettent à la population de suivre des nouveautés musicales. Ils sont parfois les seuls endroits de divertissements des quartiers (Zaire hebdomadaire de l'Afrique centrale, 9 février 1970, 45)

Kinshasa demeure le plus grand centre du pays de création, de production, de consommation, mieux de jouissance de la musique moderne et de consécration de vedette de la chanson congolaise et africaine. En

effet, "Si le public congolais avait déclaré Eboa Lottin qui est pourtant difficile d'accepter ce que je fais, je pense que toute l'Afrique l'acceptera (Eboa Lottin, 1971, p. 15). C'est dire que Kinshasa compte le public le plus difficile en matière de musique. Ce sont les jeunes qui consacrent les vedettes de la chanson, qu'elles soient nationales ou internationales. Il demeure également, par ricochet, en Afrique, la capitale de l'élégance vestimentaire, de la beauté féminine et de la belle vie; d'où la réputation bien connue de Kinshasa à l'intérieur du pays comme à l'extérieur, de ville d'"ambiance".

Dans cet univers, le Kinois apparaît comme un jouisseur, un être distingué, un être détribalisé, un être décomplexé, un être courageux et débrouillard sur tous les plans de la vie. Ainsi s'explique l'émergence de la culture Kinoise en général et de la culture musicale en particulier sur l'ensemble du pays et de l'Afrique Noire.

Il s'est constitué depuis l'aube de la formation des orchestres de danse un corps de claqueurs, dénommés "Ngembo" qui assiste régulièrement aux concerts de musique à travers les grilles de bars. Ainsi chaque orchestre a ses sympathisants et ses fans dans le corps de "Ngembo". Ils jouent dit-on un rôle dans la composition et l'interprétation qu'il n'est pas possible d'ignorer son influence dans la vie musicale. Certains d'entre eux inspirent le compositeur et imposent quelques fois des thèmes dont ils veillent sur la qualité de l'exécution. Les musiciens font constamment référence à leur présence dans certaines chansons. Tabu Ley dans la chanson : "Nguembo bo juger" fait appel aux "Ngembo" de porter leur jugement sur la situation de femmes libres.

Côté, Soki Vangu invitent les Ngembo à applaudir au terme de sa chanson : Mwana yoka toli' exécutée par l'orchestre Bella-Bella. Nombreuses vedettes de la chanson congolaise sont issues des rangs de "Ngembo". C'est le cas d'Evoloko. Il est établi que "s'il est un musicien qui défraye la chronique ces derniers temps, écrit-on, ce ne peut être qu'Evoloko Layngay. Inconnu voici deux ans, Evoloko est aujourd'hui là, bien assis, dans le fauteuil musical kinois. Il faut bien avoir de la veine pour réussir pareil exploit. Celui de passer en si peu de temps du stade de "Ngembo", badauds friand de musique à celle de vedette". (Evoloko Layngoy, 1974, 48-49) Il en était de même de Vadio Mabenga, auteur de la célèbre chanson : "Tambula Malembe" : "Marcher lentement", mais sûrement". Il revient de constater aujourd'hui que la mentalité a évolué, les jeunes ont eu droit de cité aux concerts de musique. Ils sont remplacés par les chégués, généralement orphelins ou simplement enfants de rue. Ils se débrouillent : cireurs, petits garçons vendant à la sauvette des noix de kola, des cacahouètes, des cigarettes ou des oeufs jusque tard dans la nuit. Ils restent debout aux alentours des bars-dancings et des Nganda.

Ainsi, ils ne tardent pas à danser afin d'oublier leur chagrin. Ce sont justement des gamins de la rue, les "Ngembos" qui sont souvent les créateurs de nouvelles danses. Ils sont pointés comme les initiateurs de "Ndombolo". A dire vrai, ils exercent une influence certaine dans la façon de danser à travers la cité auprès des jeunes gens, voire à l'endroit des plus âgés. Ils forment une classe d'artisans dans le processus de socialisation de la musique congolaise moderne dans la société urbaine (P. Sow, 1998, 40).

Après Kinshasa, c'est Lubumbashi qui vient en ordre d'importance sur le plan de centre de distribution du disque depuis l'époque des pionniers de la musique congolaise moderne. La présence de la Maison Bleue à cette époque dans cette ville ainsi que de nombreux boutiques à disques. Ces comptoirs de vente omniprésents à Matonge à Kinshasa justifient les faits.

La Capitale du Cuivre comptait beaucoup de lieux de loisirs populaires. Les témoignages des anciens mélomanes rappellent avec nostalgie l'épopée de cette vie de gaieté au cours de ces années mémorables.

A ce propos, les souvenirs se succèdent : entre 1956 et 1957, il y a eu l'avènement des phonos à manivelle - quelques familles agents de l'UMHK) commencèrent à en avoir auprès des commerçants juifs et grecs qui vendaient à crédit ces appareils et l'UMHK retranchait l'argent par mois. Ces magasins qui vendaient les phonographes vendaient aussi des disques pressés par les maisons galotane et Ngoma (gros disques semblables aux 33 tours).

C'est ainsi que commencera une certaine éclosion de la musique. A ce moment, l'ambiance dans les cabarets de la Cité "indigène" qu'on appelle "mwa banza bulongo" (parce qu'ils avaient acheté des parcelles de terre auprès du CSK) était terrible. C'est à la Commune Kenya que naquirent les cabarets. L'ambiance était unique. Les travailleurs de l'UMHK, une fois le salaire payé, descendaient à la Cité.

Dans les cabarets, on vendait les bières Simba et Mamba ainsi que le monde. Il n'y avait pas de Tembo à l'époque. On dansait au rythme de Wendo, de Moseka, de Jean-Bosco Mwenda et de Jean Bukasa. C'était la rumba pure. Si c'est le moment d'exécuter la fameuse danse "Amstrong", on laissait la piste à un couple (Guy Nkongolo F., 2003, .23)

Le Kindumba (métier de femme libre) était alors pratiqué par les Kasaiennes seulement, des femmes d'un certain âge (30 - 40 ans). Les jeunes filles n'osaient pas. Nous, à l'époque, on allait dans les cabarets admirer comment nos parents dansaient avec elles. Elles s'habillaient en pagne, perles au cou et à la hanche, le fituta (ceinture de noix ou de capsules de bouteilles de bière qu'au chaque mouvement s'entrechoquent, sous le pagne. C'était beau... Elles arrangeaient le pagne en fibula laissant apparaître une jambe (mollet et cuisse). Ces femmes louaient des maisons et y partageaient la nuit avec les agents de l'UMHK rencontrés dans les cabarets. L'ambiance à la commune Kenya et Albert était terrible.

Cet état d'esprit est évoqué dans une chanson de Jean-Bosco Mwenda, intrébulée "Singa ma tambo ya bandumba". Dans son récit, il précise on rencontre facilement une femme prostituée et quel genre de plaisir elle peut procurer à l'homme.

En 1960, le Congo Belge accède à l'Indépendance, mais quelques jours après, la province du Katanga déclare la sécession. Curieusement à la radio, c'est la musique des orchestres kinois qui occupe la première place à travers toutes les émissions, plus particulièrement dans l'émission : "Disques-Demandés". Dans les bars, on danse au sons et rythmes de l'OK Jazz des avis tels que, Yebo, jalousie ya nini ?

Licencié, Télé Mujos, Linda-Linda etc. Il y a l'alternance avec l'African Jazz qui s'impose avec l'hymne à l'Indépendance "Cha-Cha" et autre Naweli boboto etc. A ces titres, il va s'ajouter plus tard les morceaux composés par Franco en l'honneur des parlementaires katangais après être rendus à Léopoldville aux fins d'y négocier avec le gouvernement central. Il s'agit des chansons dédiées à Edouard Bulundwe, Sylvestre Zongwe, Albert Nyembo et à Lucas Samalenge.

Monsieur Yampani Kabangule se rappelle de cet épisode de l'histoire et raconte : C'était terrible, les années 1960, 1961. En 1960, le thème de la musique, c'était l'indépendance. A Léopoldville (à progresser). Et c'est Kabasele Jeff dit grand Kallé qui lance le thème de l'indépendance dans la Chanson " Oh Indépendance Cha Cha ". Ce thème musique continue après 1960. Ça évolue vers la citation des noms de leaders politiques et de certains ministres.

Chose étonnante en tout cas l'argent n'a pas de couleur, pendant qu'on était déjà en sécession au Katanga, les musiciens de Léopoldville citaient les ministres du Katanga dans leurs chansons. Ces derniers payaient les musiciens de Léopoldville pour chanter en leur honneur. C'est ainsi que Franco a sorti un disque avec une chanson parlant du ministre Bulundwe. Le jeune ministre de l'information au Katanga, Samalenge a eu droit à la chanson "Samalenge mu Impala", Samalenge qui roule dans la prestigieuse voiture officielle Impala. Le thème était politique, mais on dansait. La danse à la mode c'était la Rumba ou le Pachanga. Le Bolero, ça n'existait pas. De temps en temps, l'amstrong revenait (Guy Nkongolo,)

La prédominance de la musique kinoise s'était concrétisée le 26 juin 1963 à la fin de la sécession Katangaise, lorsque Franco et l'OK Jazz foula pour la première fois le sol de la province du Katanga. Ce fut un événement d'une grande portée dans les milieux des ambassadeurs et des médias. L'Essor du Katanga, commenta en ces termes : "Franco à Elisabethville" : C'est avec un cœur battant à tout casser que j'ai appris à la radio l'arrivée du diable Africain qui fait la joie de toute personne quel que soit son âge, son sexe, sa race. "Oui... je dis bien diable, diable parce que comme Lucifer, il prêche et sa religion n'est jamais détestée. Tout le monde connaît certainement le diable dont l'arrivée au Katanga était attendue avec grande impatience.

"En effet, c'est le fameux Franco. Franco et son orchestre OK Jazz, terreur de la république, si ce n'est pas de l'Afrique. Franco qui a supplanté l'épopée de Wendo Antoine et qui a fait taire le vieux Bukasa Léon est aujourd'hui l'hôte d'honneur de ses fidèles auditeurs (Michel Lwamba, 2001,).

Un autre témoin, en la personne de Yampani, aujourd'hui âgé de 60 ans, commente à sa manière 40 ans après cet événement.

"C'était terrible j'ai vu les gens déchirer, leurs chemises quand il a chanté" A yiyoyoyo, ayiyolela ayuyoyoyo". C'était terrible. Franco joue d'abord chez Iléo dans sa résidence. C'est la résidence qu'habite aujourd'hui le vice-gouverneur du Katanga sur l'avenue Du 30 Juin au coin de l'avenue De la Révolution. J'étais là. Franco chante ensuite dans plusieurs bars : au "Black White" (actuel Le Versailles), au Lualaba sur

l'avenue Kaonde à Kamalondo, et au stade Mwanke. Luambo Franco fit deux semaines à Elisabethville. Puis, il a pris deux musiciens de Baba Gaston qu'il a ramenés avec lui à Léopoldville (Guy Nkongolo,...)

Durant la période allant des années 1960 à 1970, il y a eu un développement de la Culture de Loisirs grâce à l'ascension sociale de l'élite politique congolaise ainsi qu'à la promotion des agents de cadre dans les grandes entreprises de la place. Le commerce de bars va connaître une expansion sans précédent. Les bars dit-on vont pousser à travers la Cité comme des Champignons. Il faisait bon vivre à Lubumbashi by night dans les clubs comme le pigeonier, l'équipe, la Niçoise, Le Relais, le Scotch, La "Boyerie" ainsi que dans d'autres sanctuaires de plaisir tels Lualaba bar, Nkulu Terrasse Sala, Chez Jeff, Tingi-Tingi, etc. L'auteur de ces lignes évoque cette époque dans un article publié dans Zaire, hebdomadaire de l'Afrique Centrale paraissant à Kinshasa à partir de la fin des années 1970.

A ce propos, il écrit : "Un soir, la ville de Lubumbashi est couverte d'une épaisse couche de brouillards qui rend la vue opaque à plus de 50 mètres. Cette couverture blanche n'est autre que le prélude à la saison sèche dans l'Est de la République.

"Scotch" - Un night Club - est situé quelque part. Blotti dans le quartier résidentiel de la Capitale du Cuivre. Non loin du Rond-point de la Révolution. Au début, la salle était moins animée pendant que l'orchestre déverse une musique de variétés. Cependant, si vous lancez un oeuf en l'air dans cette salle, il finira sa trajectoire certes sur la tête de quelqu'un.

Nous sommes pendant le week-end. Tout Lubumbashi s'y est donné rendez-vous. On côtoie toutes les races. N'est-ce pas dans cette boîte que l'on découvre l'Univers musical de chez soi ? Oui. Le respect de l'authenticité de chacun trouve sa signification la plus profonde dans ces lieux.

A 24 heures, les chanteurs montent sur le podium. Ils commencent par l'interprétation d'un Alow de Mr Dynamité. La salle bouge. Cette chanson sera suivie de "Kinshasa" du Camerounais Francy Bebeg. Juste avant l'envolée des dernières notes de "Kinshasa", on improvise du rock. Sur la piste, c'est la bagarre. On pense à la vieille et bonne époque d'Elvis Presley. Le règne du rock ! L'orchestre puise à toutes les sources : aux jerks, aux blues, aux typiques. Notons en passant que la musique Zaïroise ne recrute pas seulement ses adeptes dans les milieux africains. Puisque le plat est aussi vu par tout le monde sans distinction. Et puis, une chose est à signaler : l'interprétation est en passe de devenir une tradition à Lubumbashi. La création musicale authentique commence à faire défaut. C'est dire qu'au royaume du cuivre la mode-musique "est visiblement" importée de Kinshasa.

Les mélomanes ainsi que les musiciens eux-mêmes préfèrent "Singa". Ceux de Kin-La-Belle. C'est aussi une raison qui pousse à copier les grands noms de chanson zairoise et d'autres vedettes internationales. Un phénomène qui freine l'épanouissement de la musique à l'intérieur du pays. ⁽⁷⁾

Au début de la décennie des années 1980, il faisait encore beau vivre à Lubumbashi dans les dancings bars, mais peu à peu les difficultés économiques apparaissent dans le pays à cause de la chute du cuivre. Les bars se vident timidement de leurs clientèles habituelles. Les femmes ndumba de renom deviennent de moins en moins visibles dans ces lieux. Les jeunes filles de 16 à 25 ans occupent de plus en plus cet espace. Cette légère mutation sociale engendre l'érection des nganda où se réfugient l'ancienne génération des ambianceurs. Ils se sentent plus sécurisants, plus discrets, moins populeux où tout le monde connaît tout le monde. Le sociologue Kalaba Mutabusha explique ce changement social en ces termes : Des relations informelles très profondes se tissent à ce niveau, bousculant même la ségrégation qu'impose le statut socio-économique.

Des groupes très solidaires s'y constituent autour d'une tenancière qui devient ainsi le point rassembleur. C'est généralement une ancienne femme libre reconvertie en tenancière et devenue entretemps deuxième bureau d'un ancien politicien réformé ou fatigué qui n'a pas pu décrocher à temps. Des gens se rencontrent en ces lieux après les heures de travail, les jours fériés, les périodes de congé et forment pratiquement des clubs fermes entretenant une sorte de sous-culture, avec des sociolectes propres, des manières spécifiques d'exprimer leurs différentes émotions et angoisses. Il est difficile d'aller s'y abreuver si l'on n'est pas de la Corporation alors que théoriquement, ces nganda, sont ouverts à tout, monde. Il arrive d'ailleurs que la tenancière d'un nganda prévienne l'un ou l'autre de ses clients du passage d'agents de la sécurité qui le recherchaient.

On a ainsi connu dans le quartier Kitumaïni, sur l'avenue Basongé, le nganda de Meka Nzoto, ce nganda de Renata sur l'avenue Lunda, le nganda de Bi Julie dans le quartier sud de la Banque, le nganda de Rose Masikini, le nganda de Lolo Mulongo, de Fotas, de Kunakuze, de Jeanne le "poisson", de Rachel Kayashi, etc.

Ces mêmes nganda se sont aussi progressivement spécialisés en bières et en amuse-gueule. Ainsi Birehema était spécialiste de la viande de gibier, Jeanne le poisson de tilapias servis avec de la salade, mayonnaise et frites, Bi Julie de silures fumés et rotis, Kasongo - au coin des avenues Circulaire et Babemba - de potage, Marie Muti de boissons importés (Becks, Guinness, etc...) et de plats raffinés, PM remilemb - chez Shikola - d'ufwatch (intérieur d'antilope quelque peu faisandé) et de mbig-a-mpin (viande de singe), Kanakuze, de bières importées. Tel autre nganda se spécialisera en poissons grillés, etc. (Kalaba Mutabusha, G., 2001, .91)

⁽⁷⁾ Monsengo Vantibah M. Avec Les Togards de Scotch, in hebdomadaire Zaïre de l'Afrique Centrale, n° 301, 13 mai 1974, p. 51.

C'est une façon de juguler la crise socio-économique qui sévit au pays depuis de nombreuses années. On recourt aux petits commerces de tout genre qui rapportent rapidement afin de subvenir aux besoins du lendemain. C'est tout le monde qui exerce cette forme d'activités commerciales; de l'enfant de la rue aux hautes notabilités. C'est le quotidien de tous les Congolais. Cette situation fournit dans une certaine mesure les données sociologiques de la pauvreté. Car "la pauvreté, écrit Jean Labbens, est alors l'état d'un homme obligé de travailler, et même de beaucoup travailler pour vivre" (J.Labbens, 1978, 15). Dans cette lutte effrénée à la survie, le Congolais de milieux urbains recourt d'une manière classique aux services de la conjointe. En effet, celle-ci est généralement travailleuse dans le secteur public ou privé suivant ses qualifications professionnelles. Néanmoins, bon nombre de ménagères vendent diverses denrées alimentaires de première nécessité dans les nombreux marchés publics tandis que les grandes dames, communément appelées Les "Mamans Mvouandou", et membres pour la plupart d'une Corporation connue sous le nom de Mamans Moziki 100 kgs se donnent à la vente d'articles de luxe, dont le monopole est assuré dans le domaine de l'habillement pour dames.

Dans cet univers, les hommes les plus entreprenants entretiennent une ou deux maîtresses, voire plus en joignant l'utile à l'agréable. Ainsi, peu importe la position qu'occupe chacune de ces maîtresses qu'elle soit réellement deuxième, ou troisième ou même quatrième, elles sont toutes appelées "Deuxième bureau" dans leur environnement social respectif. Au premier constat, l'homme apparaît comme un prince, mais le danger semble constamment le guetter, car ce vagabondage sexuel entretenu par un excès d'amusement et par nécessité de survie entraîne souvent des conséquences douloureuses.

Il se dégage, de ce qui précède, que la musique congolaise moderne est un fait social qui est né à la suite de l'urbanisation rapide, conséquence du développement économique. D'où l'accroissement du délasserment et divertissement, en réaction au caractère aliénant du travail. L'homme se donne à la musique ainsi qu'aux loisirs dans l'espoir de trouver le bonheur, le plaisir ou la joie de vivre en société après les heures de travail. Ce sont là les faits fondamentaux du loisir dans la société moderne (cf. P.Durant et R. Weil, 1998, 626).

Car le loisir, écrit Joffe Aumazedier, est un ensemble d'occupations auxquelles l'individu peut s'adonner de plein gré pour se reposer, soit pour se divertir, soit pour développer son information ou sa formation désintéressée, sa participation sociale volontaire ou sa libre capacité créatrice après être dégagé de ses obligations professionnelles, familiales et sociales (Aumazedier J. cité par P.B. Elengesa Ndunguma, 1999)

Tableau 4 Les moyens de diffusion de la musique congolaise moderne

Moyens de diffusion de la musique	%
Radio	
Télévision	
Bande Audio, CD, DVD	
Médias officiels	
Concert	
Internet	
Bars	

Ce sont donc les circuits de la communication et de l'information ainsi que les espaces de loisirs de bars, podiums de show et les maisons de ventes des supports qui demeurent ces foyers de diffusion de cette musique. Les moyens techniques c'est-à-dire les cassettes audio, CD, DVD interviennent souvent à titre d'usage individuel ou familial.

Les données présentées dans ce tableau n°4 justifie la suprématie de la radio sur les autres moyens de diffusion compte tenu du nombre de stations de radiodiffusion privées dont les programmes sont étoffées des tranches musicales, voire même les émissions consacrées à la musique. Quant aux bars dancings, ils sont de moins fréquentés au profit de nganda et night-club à cause de leur caractère plus intime. Les concerts sont aussi moins fréquents du fait que les orchestres de la quatrième génération se produisent dans les podiums de show qui sont plus fuyants que les concerts dans les bars par exemple. C'est une rupture avec une ancienne tradition qui remonte aux années 1940.

2.1 2.5 Conclusion partielle

On a eu souvent tort de croire que la musique congolaise moderne était le parent pauvre de la recherche sociologique alors que le terrain est très vaste et fort diversifié. C'est un véritable trésor d'où on peut tirer la matière d'analyse pour des études interdisciplinaires. ⁽⁸⁾.

Au plan social, la musique congolaise moderne a généré un marché d'emplois considérable et au plan économique, elle constitue une source financière inestimable pour la société et le trésor public. Pour ce faire, les musiciens congolais et étrangers qui ont contribué au développement de cette musique méritent notre attention, car nous estimons que la société a l'obligation d'éprouver du respect à l'égard du chercheur, de l'artiste, de l'écrivain, du musicien, bref à tous les créateurs des oeuvres spirituelles parce que leurs productions constituent finalement le patrimoine commun du fait que dès qu'une oeuvre de ce genre a été produite l'auteur s'efface, et l'oeuvre devient désormais une oeuvre culturelle et partant sociale. En conséquence, toute société digne de ce nom doit encourager, soutenir et faire respecter les créateurs.

⁽⁸⁾

3 CHAPITRE TROISIEME: LANGUES ET MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE

Liminaire

Le paysage linguistique congolais ressemble ceci en milieu urbain. Dans chacune des aires culturelles du pays, tout congolais dès le bas âge se sert au moins d'une langue de base au sens précis de la langue utilisée par les parents dans l'éducation de leurs enfants. Et d'une deuxième langue qui est la langue d'orientation scolaire. Une distinction est faite dans ce contexte avec la langue de référence ethnique qui est parlée par les ethnies dont les parents seraient membres.

Concrètement dans les villes congolaises, les habitants entièrement urbanisés et détribalisés parlent généralement l'une des quatre langues nationales et le français. La première langue assure la communication entre les individus d'ethnies différentes et la deuxième permet la communication professionnelle et officielle ainsi que le monde francophone.

En dehors de cette cartographie linguistique, on a longtemps observé la percée du Lingala dans les autres zones linguistiques grâce à la diffusion de la musique congolaise moderne. Il convient dans cette partie de l'étude d'expliquer l'origine de cette langue, ainsi que les facteurs relatifs à son extension à travers le pays. Nous examinerons aussi l'impact des autres langues nationales et des langues étrangères dans la chanson congolaise.

Lingala

Il y a plus d'un siècle, le Congo ne disposait pas des chemins de fer, de routes, des lignes fluviales avec des bateaux, de gros tonnages et ériennes pouvant rapprocher ethnies les unes aux autres. Les Congolais s'exprimaient au sein des groupes restreints à l'aide d'une multitude de dialectes. Il n'y avait pas d'unité linguistique, ni d'unité culturelle. Il en ressort qu'il en était de même en Nouvelle-Guinée comme en Nouvelle Calédonie, au nord-est des Célèbres comme dans l'Est de l'Assam, les indigènes ne se comprennent-ils guère de village à village; l'air d'un idiome n'y couvre pas plus de huit ou dix kilomètres : Le péninsule des gazelles, portant si pauvrement peuplée, est divisée en vingt districts qui ont chacun leur parler.

Dans ces contrées, le seul langage intertribal est une sorte d'anglais mâtiné de patas, Pidgen English, qui se retrouve en Mélanésie, dans l'Asie Orientale et dans l'Ouest africain. C'est que les habitants y traitaient avec les Anglais et tant l'autochtone que l'étranger ont avantage à se comprendre. Dans les possessions françaises-tirailleurs remplissait un office analogue comme le Kitchen-Kafir dans la région minière de l'Afrique du Sud.

Ainsi, dès que l'entourage utile s'étendait, la concorde linguistique suivait, elle accompagnait le soldat, le colon, le marchand, le conteur, ordinaires disséminateurs de langues [...]. L'impérialisme linguistique est

une pente naturelle qui s'établit sans penser à mal : le maître n'aime pas se fatiguer et tout conquérant s'attend à être compris dès qu'il ouvre la bouche.

Le dialecte de l'Ile-de-France a obtenu sa suprématie en suivant la fortune du roi; toute l'Inde parle encore Anglais (Haesaert, J. , 1956, .392).

Ainsi, se constitue une langue commune qui sert ensuite à toutes les régions et à tous les groupes de la Communauté. Ainsi, constituée et employée, la langue devient un instrument parfait de communication. C'est par ce processus dynamique du passage d'un état primaire à un état secondaire que certains dialectes Congolais ont connu des transformations successives afin de devenir actuellement des langues nationales. C'est notamment les cas de Lingala, Kikongo et de Tshiluba. Dans le cadre de cet essai d'analyse, notre intention est de cerner de faire ressortir les facteurs qui ont contribué à l'expansion de Lingala à partir de sa zone d'origine ainsi qu'à travers le pays.

Loin de nous, l'ambition d'entrer dans les méandres des disputes des linguistes sur les origines lointaines de Lingala, mais nous aimerions fixer sommairement nos lecteurs sur les conditions éventuelles de la naissance du Lingala comme phénomène social et instrument de communication dans le contexte des hypothèses de notre démarche scientifique.

En effet, la langue est une donnée qui l'impose au groupe et aux générations. Pour Saussure, la langue est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de convention nécessaire adoptés par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus (Saussure,).

En conséquence, ces changements mêmes sont oeuvres collectives. Les modifications phonétiques sont le plus souvent lentes et générales. Elles demandent des siècles. Ainsi, pour Meillet la langue réussit ainsi à suivre les besoins de la vie et devient le témoin (Meillet cité par Haesaert,.....). De ce fait, "employé" sans cesse, n'existant que par et pour l'emploi, elle se plie à ses nécessités et subit les avatars (Haesaert,). C'est donc un instrument de communication.

Partant de ce qui précède, le Lingala est au départ la langue des riverains du fleuve. Il assumait dès le début la fonction d'une langue intertribale, une langue véhiculaire. Les années du début de la colonisation ont constitué une étape importante dans l'évolution de Lingala. La présence des européens dans le Moyen-fleuve pose les premiers jalons de la Constitution de la langue du fleuve eu égard à son évolution actuelle. D'après NdayWell, le concept a été employé pour la première fois en 1987 par Stanley en vue de désigner les gens du Haut fleuve. Par la suite, il a défini les ressortissants du district des Bangala créé en juillet 1895. Ce qui incluait non seulement les riverains (ex: les libinza), mais aussi Ngkaka et les Ngombe (Ndaywel cité par Noël Obotela Rashidi, 1999, 140).

C'est ce que Mubanza s'est efforcé de fixer à l'opinion que le terme "Bangala " concerne un groupe composite difficile à cacher de façon absolue ().

A vrai dire, au commencement c'était le Bobangi ou le Kibangi qui était la seule langue commerciale du moyen fleuve jusqu'à la naissance du lingala avec la colonisation. Car les Babangi étaient connus depuis le XV^{ème} siècle comme étant les grands canotiers, pêcheurs et marchands traditionnels du fleuve congo entre Kinshasa et Kisangani. Ils étaient les premiers marchands à avoir introduit les produits portugais ou européens chez les populations riveraines de l'entre Kinshasa-Kisangani. Ces populations parlent encore de nos jours le bobangi dont ils souviennent que le lingala était issu. (Loota Ebola, 1976, 21, 28)

Néanmoins, Meeuwis et Vinck rapportent que la langue bangata (lisez lingala) avait ses origines dans la pidginisation du lobangi et d'autres langues. Causées depuis 1879 par le contact entre les populations locales et les soldats et les travailleurs africains étrangers (zanzibarites, Comoriens, Nyamwezi, Houssa, yoruba, Krou, etc. au service des premiers explorateurs et colonisateurs européens. Le produit de ce processus de pidginisation était une langue caractérisée par un vocabulaire mixte (lobangi, Kiswahili, Kikongo, liboko, boloki, lomongo, lingombe et autres) et par une grammaire partiellement simplifiée (Mubanza cité par Noël Obotela Rashidi,

D'une manière générale, le pidgin est une langue composite, formée d'une hybridation entre plusieurs langues et qui sert à communiquer entre personnes ayant des parlars différents, souvent utilisé dans les relations commerciales (exemple le pidgin de chinois est une composée d'anglais et de chinois (Meeuwis, M. et Vinck, H., 2001,180).

Quant à Loota Ebola, il n'existe pas une ethnie naturelle portant le nom de Bangala et parlant lingala et possédant une même culture avant et au moment de l'arrivée de Stanley. C'est dire que les Européens ont donné le nom Bangala au début du dernier quart du 19^{ème} siècle. Depuis lors, l'ethnonyme Bangala a été adopté et il est devenu une réalité culturelle non pas seulement européenne mais aussi et surtout africaine et congolaise car la société a évolué dans ce sens sous le régime colonial (Loota Ebola, 1976, 44-45)

La deuxième étape importante à mettre dans l'actif de l'évolution de cette langue est certes due à la création de la colonie scolaire de l'Etat au début du XX siècle à Nouvelle-Anvers (Makanza). Le programme scolaire prévoyait "l'enseignement de la langue en usage sur le Haut-fleuve" ⁽⁹⁾. Cette instauration sera renforcée par la "Convention du 26 mai 1906, passée entre le Vatican et l'Etat Indépendant du Congo qui prévoyait en son article 3, l'enseignement des langues nationales en tant que partie intégrante de programme" (Mubanza.....).

Depuis lors le Lingala prit de l'expansion avec le concours des européens dans les différents secteurs de l'administration publique, du commerce, du transport fluvial et la construction des centres extracoutumiers etc. Ainsi, la diffusion de Lingala ne faisait plus aucun doute, ce qu'a fait dire De Boeck dès 1906, "qu'il y a au Congo bien des races qui déclinent. Ne vont-elles pas disparaître complètement et avec elles leur langue ?

⁽⁹⁾ Mubanza op.cit;

Le Lingala, au contraire, s'étend tous les jours davantage. Ne deviendra-t-il pas "la langue congolaise" la langue universelle et officielle indigène ? Qui nous le dira.

Et par la suite, le Lingala sera adopté par les pères Scheuts à Kinshasa, principal centre de l'expansion, suivi de la décision de faire du Lingala, la langue de l'instruction militaire, depuis l'aube de la colonisation. Cette décision a un impact réel sur l'expansion du Lingala du fait de la présence des militaires sur l'ensemble de l'étendue du pays.

Il y a eu aussi la publication des médias et la diffusion des émissions à la Radio du Congo Belge qui ont amplifié l'expansion de Lingala à l'intérieur du pays principalement dans l'actuelle province de l'Equateur, au Nord-Ouest de la province Orientale, au nord de l'actuelle province de Bandundu, District du Lac Maï-Ndombe, anciennement rattaché à la province de l'Equateur avant 1933, puis dans la province de Léopoldville à partir de 1933, puis à Bandundu en 1966. Pendant et après la colonisation les contrées citées ci-dessus formèrent ce qu'il convient d'appeler l'aire géolinguistique : Lingalaphone.

Après quatre décennies d'indépendance la pratique et l'usage de Lingala a largement débordé "la zone d'origine d'influence linguistique conquise à l'époque coloniale pour atteindre presque les quatre coins du pays, mais parler de sa situation, en dehors de la République Démocratique du Congo. Il relève un certain nombre de facteurs qui sont à la base de cette expansion. Il retient en premier lieu que le Lingala est la langue de la Capitale. En effet, on reconnaît à la Capitale Congolaise la suprématie politique et linguistique du Lingala par rapport aux trois autres langues nationales (Swahili, Tshiluba et Kikongo) dont joint Kinshasa sur l'échiquier national, voire africain. Il précise que pendant son règne de trois décennies, le Chef de l'Etat de la Deuxième République s'exprimait toujours en Lingala dans ses adresses à population, autrefois appelées rassemblements populaires.

En effet, les meetings présidentiels écrit Mbulamoko : Ces meetings présidentiels en Lingala sont parfaitement comparables aux célèbres discours politiques de Cicéron, tant du point de vue du choix des mots justes, de l'abondance et de la variété des figures de rhétorique que du cheminement rigoureux de la pensée (Mbulamoko Nzenge Mwambe, 1974, 45-49).

Nous sommes dans un cas comme dans l'autre en présence de morceaux d'éloquence politique. Car les discours dit-on est l'âme de la propagande : il mène les peuples et fait l'histoire. L'homme bien disant a joui partout d'un prestige qui égale, celui des prêtres et des guerriers. L'arrangeur de phrases passe aisément pour dominer les choses (Haesaert, J.)

A ce propos Sesep constate que la politique de contact direct choisie par le régime au pouvoir pendant la deuxième République posait entre autres conditions ou exigences pratiques, l'adoption d'une langue Congolaise comme langue de relation (...). Ce comportement était en partie imputable au système en vigueur d'affectations et de mutations de cadres du Parti (MPR) et de l'administration publique dans les provinces

différentes de leurs provinces d'origines. Ceux qui quittaient Kinshasa et l'Equateur ou d'autres provinces emportaient avec eux le Lingala et le pratiquaient sans retrace (Sesep, N, 1986,)

Cette langue poursuit Ipo est aussi fort usitée dans les établissements universitaires du pays, notamment à Lubumbashi, milieu swaliphone en principe où les études universitaires offrent une opportunité pour l'apprentissage et la pratique effective du Lingala. Cette langue est fort utilisée sur les Cités universitaires depuis plusieurs décennies et semble y jouir d'un certain prestige. Cela a été suffisamment analysé et démontré dans les travaux de fin d'études de Masuka M'Siri (1990) et Ngoy Penge (1992).

Il est aussi d'usage à Lubumbashi que les agents de l'Etat oeuvrant dans les secteurs générateurs de recettes (Office de douanes et accises, Contribution etc.) s'adonnent au service ou ailleurs, à la pratique du Lingala. C'est pratiquement dans les bars et dancings publics autour de la musique, de la danse, de la femme et de la bière. Pour les ambianceurs, c'est la langue du baratin du fait de son usage généralisé dans le milieu des prostituées à travers l'ensemble du pays. Ces dernières apprennent cette langue par processus d'imitation spontanée. Il y a lieu de prendre en ligne de compte la diffusion à la télévision du théâtre populaire en Lingala.

Dans le même ordre d'idées, Ipo relève encore que l'essor du commerce informel et bilatéral entre Kinshasa et autres coins du coin du pays est une occasion propice pour l'expansion du Lingala. Les protagonistes de cette activité sont amenés à parler le Lingala pour des raisons diverses, entre autres, le Lingala leur permet d'affronter, à l'aise, les militaires qu'ils rencontrent sur leur route. Par ailleurs, le Lingala leur facilite les contacts à Kinshasa, lieu privilégié d'approvisionnement en produits manufacturés et marché d'écoulement de plusieurs produits vivriers. Il ressort dans le même contexte que le Lingala figure parmi les langues signalées dans les mines d'exploitation artisanale des pierres précieuses : l'or dans la province Orientale, le diamant à l'Ouest du Katanga, dans les deux Kasai et au Sud de Bandundu.

Un autre facteur non négligeable de l'expansion de Lingala suivant Ipo Abelea, est la diffusion des messages publicitaires dans les médias qui s'effectue principalement en deux langues au Congo : le français et le lingala. Le pouvoir d'attraction et d'identification qu'exerce d'un côté la télévision, surtout en tant que médium et de l'autre publicité en elle-même ne manque pas d'auréoler le lingala d'une image améliorative au même titre que les acteurs mis en scène dans les spots publicitaires.

En conclusion, il relève que de tous les facteurs, les aspects de la culture Congolaise, la musique congolaise moderne détient la part la plus déterminant en ce qui concerne l'expansion du Lingala. Car cette musique est chantée essentiellement dans cette langue.

Ainsi, les textes de cette musique de danse deviennent un genre littéraire où les citoyens sont mis en scène, avec leurs rêves et leurs angoisses. Ceux qui se retrouvent ainsi dans la musique en Lingala, et ils sont nombreux dans le milieu des jeunes et les femmes qui portent les marques de cette langue à force de consommer les produits qu'elle véhicule (Ipo Apelela, 1999....). C'est comme qui dira qu'il y a dans la

musique Congolaise moderne une force incantatoire dont l'art multiplie à l'infini l'envoûtement"(Haesaert,....., .394).

L'usage plus ou moins généralisé de lingala apparaît comme l'emblème de la culture congolaise dont la musique est la traduction sonore. Pour ce faire, achille F Ngoye, rappelle: alors que le pidgin sierra léonais s'applique au répertoire high-life, le lingala langue des Bangala de l'escorte de Stanley, devenue celle de Kinshasa et de la force publique (...) s'impose en lingala latina de la musique congolaise moderne (Ngoye, A.F., 2004, 65)

En effet, le lingala, souligne Ipo, comme nous venons de le constater à l'examen des fonctions qu'il assume, est une langue essentiellement parlée. En conséquence, il n'échappe pas aux aléas de l'oralité dont l'une des manifestations les plus évidentes est la variabilité. Car a observé les lingalaphones (on a l'impression que) poursuit Ipo, on a l'impression que chacun prononce et même use des mots d'emprunt comme il l'entend; le tout dépendant de sa culture, de son âge, de la ou des langues acquises antérieurement. Au fait, cela ne doit guère étonner car l'histoire des langues a largement démontré que le milieu urbain ne garantit pas la pureté de celles-ci. Et nous savons que c'est principalement dans les villes et dans les centres extra-coutumiers que le lingala est le plus employé.

En conclusion, ce mélange linguistique soutient Alain Mabanckou, ne doit pas conduire au constat de l'effritement du lingala, encore moins à une conclusion d'une prétendue pauvreté de cette langue. C'est surtout le fait que la chanson congolaise épouse de plus en plus le lingala urbain et témoigne de la suprématie de la langue de la rue sur le lingala classique, dont beaucoup de jeunes ne saisissent pas toujours certaines expressions ou des mots qui finissent à la longue par tomber en désuétude. Il est à constater aussi que la plupart des musiciens congolais de la nouvelle génération vivent entre Kinshasa, Brazzaville, Bruxelles et Paris. Le lingala utilisé par les "parisiens", les "belgicains", vient d'enrichir (ou appauvrir pour les paristes) celui utilisé par les Kinois ou les brazzavillois (Alain Mabanckou, 2004, .60)

Tableau 5 Moyens d'apprentissage du lingala

C4: Qu'est ce qui vous a aidé à apprendre le lingala	
Ecole	
Etude personnelle	
Armée	
Musique congolaise	
Famille	
Amis	
Voyage	

Le système scolaire hérité de la colonisation était caractérisé par l'enseignement qui se donnait simultanément ou alternativement dans les deux langues c'est-à-dire une langue locale durant les premières années de scolarisation et le français pour la poursuite de la formation. Mais, aujourd'hui, les langues

locales se pratiquent uniquement en famille et en privé, tandis que le français est d'usage dans les domaines public et scolaire.

Les données enregistrées sur le tableau n°5 sont très éloquentes en ce qui concerne l'apprentissage du lingala à Lubumbashi du fait qu'il n'existe aucun système d'apprentissage de cette langue. Ainsi, la musique congolaise moderne demeure le moyen le plus important d'apprentissage du lingala, suivi du cercle des amis (milieux scolaires, universitaires et militaires) et de la famille. Les voyages vers Kinshasa est une occasion propice d'apprendre la langue de la capitale. A part, ces créneaux, il existe, une bonne fraction de la population lushoïse qui s'adonne à l'étude personnelle du lingala.

Tableau 6: La compétence linguistique en lingala

C2: Pouvez-vs exprimer en lingala?	
a. pas du tout	
b. peu des mots	
c. assez bien pour tenir une conversation	
d. très bien	
Total	

Les données de ce tableau n°6 sont très significatives du fait que le swahili avait longtemps été en compétition avec le français à Lubumbashi, c'est dire que ces deux langues jouissaient d'une même compétence communicative dans la vie quotidienne dont avait besoin le système colonial pour pouvoir fonctionner. A cette époque "le lingala était sur une mauvaise posture écrité Kabamba Mbikay et se voyait relegué à la caserne et la chanson congolaise moderne. Dans certains quartiers de la ville, il était plus prudent de se garder d'utiliser cette langue de peur d'être "lynché" (...) Au vrai, c'est à partir des années 1965 que le lingala tend à se généraliser à Lubumbashi, par la voie du parti (les "meetings" du président fondateur du M.P.R et des migrations qui s'opèrent à tous les niveaux fonctionnaires, étudiants, commerçants, du secteur politique, administratif, économique et social. Etant donné que la communauté linguiste lingala incarne la capitale, le lingala est considéré à Lubumbashi comme la langue d'une certaine classe communément désigné sous le nom des "Bakongo" malgré les origines diverses de ses locuteurs.

Ainsi, parler lingala signifie sans doute une promotion non seulement fictive qui équivaldrait à " un voyage pour Kinshasa" mais aussi réelle si l'on pense aux possibilités qu'il offre de s'introduire dans les milieux kinoïse représenté à Lubumbashi (Kabamba Mbikay, 1979, .71) Depuis lors le lingala a connu une pénétration réelle et confirmé comme le renseigne les données de ce tableau n°6, car parmi les personnes interrogées, 5% seulement affirme de ne pas comprendre du tout cette langue, tandis que 44% disent assez bien pour tenir une conversation. Dans l'ensemble, 95% des membres de notre échantillon sont plus ou moins impliquées dans le parler de cette langue. Ainsi, à Lubumbashi, le lingala tend à devenir à coup sûr

l'une des langues d'usage quotidien dans certains milieux, essentiellement auprès des jeunes filles et garçons.

Musique et les autres langues nationales

Les chansons des auteurs-compositeurs congolais sont généralement en lingala à plus de 95%. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, c'est dire qu'il existe un répertoire de chansons en swahili, en Tshiluba et en Kikongo. Puis Ngandu reconnaît que la chanson dans le pays fera un rôle fondamental, qu'elle est à la fois expression et impression, symptôme et syndrome, on pourrait alors comprendre qu'à partir de la musique des orchestres, se réalise comme une éruption de la violence. Dans le mesure où ces chansons s'exécutent presque exclusivement dans les quatre langues principales érigées en langues nationales (lingala de la capitale Kinshasa, mais aussi le swahili parlé dans tout l'Est, le Tshiluba du centre et le Kikongo du sud) pour un pays immense qui compte plus de trois cents cinquante langues différentes, la chanson peut être considérée comme un espace privilégié ou s'affirme une conscience historique (Ngandu, 1988, 64).

La chanson swahiliphone a connu son apogée à l'époque des chansonniers solitaires; Losta Abelo, Léon Bukasa, Kabongo Paris, Edouard Masengo et Jean Bosco Mwenda. La naissance des orchestres modernes au début des années 1950 n'a pas permis aux musiciens issus de ce second foyer culturel de développer les chansons en swahili. Et pour preuve, Michel Lwamba Bilonda précise que "quand à baba Gaston Band, qui était devenu une sorte d'orchestre Africa Fiesta sukisa bis, avec des succès en lingala comme Kolwezi ya Lisano (Kolwezi des plaisirs) et englebert ya Congo Kinshasa et poursuit son analyse en confirmant qu'à l'université officielle du Congo, l'actuelle université de Lubumbashi, une bataille sanglante opposant les étudiants swahiliphones aux lingalaphones avait éclaté au mois de juin 1969, avec des accrochages de plusieurs heures, les musiciens du Katanga optaient pour le lingala comme langue de leur musique au détriment du Kiswahili, la langue du Katanga (Michel Lwamba Bilonda 2000, .157)

Et même plus tard, les tentatives de résurgence des orchestres Safari Nkoy de Kolwezi, Sukisa de Likasi et Riza de la Gécamines/ Lubumbashi dont la caractéristique était de chanter en Kiswahili comme au bon vieux temps des chansonniers n'a pas pu gagner le pari, car aucune œuvre majeure de ces orchestres n'a pu enrichir le vieux répertoire de la chanson swahiliphone, au contraire la chanson "San tu Kimbangu" exécutée par Safari Nkoy en lingala demeure l'œuvre la plus remarquable de cette période des années 1972-1977.

Néanmoins, il existe des chansons du répertoire swahiliphone exécutée du temps des chansonniers solitaires qui appartiennent désormais à l'histoire de la musique congolaise moderne comme nous l'avons écrit dans le chapitre consacré à la musique au Katanga. Ainsi à part des chansons de Jean Bosco Mwenda,

Léon Bukasa, Edouard Masengo, Losta Abelo et Kabongo Paris, Malaika est un texte mélodique de création anonyme rendu célèbre par l'impératrice de la chanson internationale Mariam Makeba.

L'œuvre a fait le tour du monde et demeure l'une des chansons la plus connue et interprétée par des orchestres nationaux et étrangers. Plus qu'une invocation, Malaika évoque dans la mémoire les souvenirs enfuis dans le temps. Ce que fut la musique congolaise moderne dans ses débuts à l'époque des pionniers à Lubumbashi. Ainsi Malaika ne réussit pas seulement les locuteurs swahiliphones, mais Malaika réunit tous les congolais qui consomment cette culture dans leur vie quotidienne. C'est l'un des symboles de la nation congolaise.

Le répertoire de la chanson swahiliphone n'est pas si important en rapport avec celui de la chanson lingalophone, mais l'étude des thèmes produits par cette musique des chansonniers swahiliphones constitue une mine d'or pour l'historien, voire le sociologue paraphrasant W. Furwaenglet et Tshenge Nyembo écrit que l'art musical demeure le langage d'une génération donnée, l'expression d'une époque historique. Aussi, l'étude des éléments culturels chantés en musique permet-elle à l'historien de retracer "l'histoire de l'esprit et du caractère d'un peuple, de grandes idées qui sont apparues comme dominant une société ou une époque, des institutions auxquelles nous associons la conduite et les croyances des hommes (Tshenge Nyembo, 1990, 189) c'est-à-dire que dans la "vie moderne, le musicien négro-africain poursuit encore Tshenge Nyembo a cherché à jouer le rôle d'éducateur moral ou de créateur de nouvelles habitudes sociales (Tshenge Nyembo, 1990).

Nous saluons dans cette optique, l'effort de certains chercheurs congolais dans le domaine. A Lubumbashi, historiens et sociologues ont livré au cours de ces dernières années, une série d'études et de réflexions sur la musique congolaise moderne sous la direction de Bougmil Jewsiewicki, publiées pour la plupart aux éditions "L'Harmattan". A Kinshasa et à Brazzaville, Mukala Kadima Nzuji, Lye Mudaba Yoka, Alain Mabanckou ont publié un dossier dans notre librairie, Revue des littéraires du Sud, Paroles et musique, n°154, avril-juin 2004, dont l'essentiel est consacré à la musique congolaise moderne des deux rives du fleuve Congo. Et plus récemment, T. Lukusa Menda aborde une nouvelle approche de cette musique à travers la lecture sémiotique de la chanson "Lipopo ya banganga de Kallé Jeef et l'African Jazz.

Il précise dans son analyse littéraire qu'en dépit des apparences, la musique congolaise moderne est très mal perçue des congolais eux-mêmes dans ce qu'elle comporte de poésie. Ils la connaissent principalement comme chant et danse et le vivent rarement comme création artistique. Nous inspirant de l'adage qui veut qu'il n'y ait de savoir que du particulier et qu'il n'ait de science que du général, nous nous aidons des techniques d'interprétation de texte enseignés dans les Instituts supérieurs pédagogiques par pénétrer cet aspect de notre environnement culturel immédiat. " (T. Lukusa Menda, 2005, 16).

Nous croyons que l'ensemble de l'œuvre de ces pionniers mérite plusieurs lectures de chercheurs de divers horizons en quête d'une meilleure connaissance de notre société ainsi que de leurs auteurs.

Luluabourg (Kananga) l'ancienne capitale de la province du Kasai n'a pas de tradition musicale, des orchestres modernes et encore moins, Mbuji-mayi, la ville née du verbe en 1960. C'est ainsi que la chanson traditionnelle lubaphone s'était maintenue en milieu urbain. C'est dans ce répertoire traditionnel anonyme que les artistes-musiciens modernes ont tiré les chansons qu'ils ont enregistrées sur disque. C'est le cas de Kabasele Tshamala et de Pépé Kallé qui avaient interprété chacun de sa version Kamulanga et grand Kallé a même joué sous une forme de rumba classique Mbambo wa Cimbalanga.

José Tshisungu wa Tshisungu écrit dans son étude que "Tshala Mwana a sorti la chanson lubaphone du contexte folklorique, celui du Cinseleka, pour lui donner une vigueur, une voix singulière, une orchestration originale et une chorégraphie chronométrée et interactive.

Avec Tshala Mwana est née la notion d'auteur compositeur en chanson lubaphone. Elle est non seulement auteur du rythme et de l'orchestration, mais aussi auteur de la recréation d'une tradition figée dans l'anonymat séculier de l'oralité (Tshisungu wa Tshisungu J., 2002, 141). La beauté physique de l'artiste, sa belle voix et son style particulier et très sensuel de danser a élevé Tshala Mwana au niveau de star internationale de la chanson congolaise. Dans l'ensemble, la musique de Tshala Mwana est une musique de spectacle que n'entre pas dans ce canot typique de la rumba congolaise.

Le Kikongo ou le Munukutuba est issu des dialectes Kongo de la côte atlantique et s'est enrichi de tous les autres dialectes de la région du Bas-Congo, Bandundu et du français. Il est porté dans les actuelles provinces du Bas-congo et partiellement dans celle du Bandundu. Ces deux entités faisant parties de l'ancienne province de Léopoldville dont le chef-lieu était Léopoldville, c'est dire que le Kikongo se trouvait dans la zone d'influence de lingala qui se trouve être la langue quotidienne de Léopoldville, Kinshasa.

En outre, les ressortissants de ces deux nouvelles entités administratives appartiennent au premier foyer de développement de la musique congolaise moderne. D'où la nécessité de tous ceux qui se sentaient la vocation d'embrasser la carrière musicale de descendre à Léopoldville en adoptant le style et la langue des Kinois du fait que le lingala s'était développée aussi à Brazzaville à la faveur des échanges commerciaux le long du fleuve congo.

Ainsi, dès l'aube de la naissance de la musique congolaise moderne, les artistes-musiciens originaires de la Province Orientale Adou Elenga et Camille Feruzi et du Bas-Congo (D'olivera) s'adonnent à la pratique de cet art en s'exprimant en lingala. Les premières œuvres enregistrées du chanteur d'Olivera; "Chérie Bondowé" et "Umba Nzanga" pour exemple. La première est une rumba chantée dans un lingala subi de mots Kikongo et quelques mots français, tandis que la deuxième est chantée entièrement en Kizombo, un dialecte angolais de la région de San Salvador, mais sous un fond rythmique de folka piqué. Un autre chansonnier qui s'est exprimé en Kikongo, c'est Baudouin Mavula qui faisait danser au

rythme Bambala de "Mwakwandungu". Pour les jeunes Kinois de l'époque, Baudouin Mavulu est un troubadour. Un bouffon du fait qu'il produit un langage artistique différent de la culture kinoise.

C'est du fait que la vie à Kin-la-belle s'était organisée dès le départ aux mépris des usagers coutumiers et en fonction de cette nouvelle culture proposée à l'environnement urbain de Kinshasa en développement, ancrée dans la mentalité de tout Kinois. C'est dans ce contexte que seront fondées les associations extra-tribales cultivant la conscience d'appartenir à un seul pays et de subir les mêmes contraintes coloniales. Il va de soi que cette culture commune est d'abord traduite par le fait à travers l'usage quotidien du lingala et se matérialise par le geste à travers la musique congolaise moderne et de la danse rumba.

Plus tard, certains musiciens de la deuxième génération ont interprété les chansons issues du folklore Kongo ou relèvent du répertoire kikongophone, mais en gardant le rythme d'origine traditionnelle, Luambo Makiadi s'était illustré dans le domaine avec "Kinwona, ko ndindiko par exemple ainsi que Tabu Ley avec "Kaful mayayay." D'une manière générale, les Kinois avertis rejettent la pratique de toute langue nationale autre que lingala dans la production de la musique congolaise moderne. A vrai dire, il n'existe pas un répertoire de la rumba congolaise en Kikongo

D'ailleurs, les musiciens des orchestres Com et Mambo de Matadi, Zembe-Zembe d'Inkisi voire Super Fiesta de Kikwit composaient et chantaient en lingala, c'est-à-dire l'influence linguistique de lingala s'est imposée dans la pratique de la musique congolaise moderne. En ce qui concerne l'usage de lingala. Il n'est plus un secret aujourd'hui, car il s'est répandu sur les plus grands centres urbains et dans les villages les plus reculés du Bas-Congo et du Bandundu. Il y a une cohabitation totale entre lingala et kikongo à travers ces deux provinces. Ceci s'explique aussi facilement par la proximité de Kinshasa par rapport à ces deux entités administratives comme dit plus haut. Ainsi, le gros usage est de nature populaire; contacts de marché, contacts fortuits dans des situations de communication extrafamiliale, extra-scolaire et par les mass-médias, etc.

Musique et langues étrangères

Il sied de rappeler que les musiciens congolais des années 1950 et 1960 n'ont pas été indifférents aux autres courants de musique d'origine étrangère. Ainsi, ils ont réussi à interpréter avec beaucoup de maîtrise et de charme les rythmes d'origine afrocubains à travers les danses/ "cha-cha", (Haranga, marengue en espagnol. Silvain Bemba explique le phénomène "voici que nous vient de Cuba un nouveau rythme qui va concurrencer sérieusement la rumba.

Arrivant sous emballage espagnol, le cha-cha-cha adopté avec enthousiasme par les musiciens congolais qui baragouinent la langue de cervante tant et si mal qu'ils créent un savoir appelé "hindoubil". C'est une sorte de lingala inversé, mâtiné d'expression espagnole (...). C'est dire que poursuit Sylvain Bemba, tous les orchestres, sans exception se mettent au cha-cha-cha qu'ils interprètent dans un espagnol tout à fait approximatif et qui, en tout état de cause, ferait fuir n'importe quel chauffeur de taxi à Madrid ou à la Havane" (Bemba, S., 1984, 108-109).

A part, l'espagnol, ils ont aussi chanté en français et en anglais les variétés européennes. Kallé se distingue avec des adaptations d'un lyrisme achevé: timide sérende, gardez-moi la dernière danse, Ma doudou, Mon pauvre, etc. (...). Quant à Franck Lassan, le deuxième porte voix historique de ce genre, il sert de caisse au répertoire de son idole. Tino Rossi avec un talent depuis inégal: Maladie d'amour, "Marianne" (Ngoye, A.F., 2004, 69). Vicky Longomba avec l'OK Jazz interprète avec brio, quand le film est triste, tandis que Rochereau Tabu Ley réussit à composer l'âge et l'amour, accompagné par l'African Fiesta. Ange Linaud lègue au répertoire de la chanson congolaise de langue française des deux rives du fleuve Congo. C'est toi que je préfère, Madiata s'était distingué par "Vive le trois Z", etc.

Au temps fort de ces variétés, Kinshasa avait abrité une école de danse étrangère, Olario on apprenait à danser le slow, le tango, le bolero, le polka piqué, le rock and roll, le bougui-bougui, le passe double, la claquette, le swing, etc. Par les célèbres danseurs de premières heures des années 1950, on peut citer maître Taureau et Métro.

Au milieu des années 1960, la musique de variété française et anglaise était devenue l'œuvre des orchestres de style yéyé: Les Ecureils, City Five, Les punaises et plus tard les Iss Boys et Black Delvis: qui se consacraient exclusivement à ce genre de musique et agrémentaient les soirées dansantes dans les boîtes de nuit au centre ville de Kinshasa dont les plus connues étaient "Afro-Mongabo", la perruche bleue, saint Hilaire et Bodega, etc.

Par ailleurs, la musique de variété était souvent exécutée en avant scène à l'occasion de productions en concert des orchestres African Fiesta, OK Jazz, Vox Africa. Les rythmes d'origine étrangère ont connu leur apogée entre la fin des années 1960 et 1970 avant de tomber dans les oubliettes au milieu des années 1970. au cours des années 1975-1976, les musiciens congolais mettent fin à l'imitation servile des œuvres des auteurs-compositeurs étrangers. Déjà en 1970, l'un des orchestres qui évoluait dans le versant Pop music envisageait de produire la pop Music d'inspiration congolaise. Bony Tshimanga explique: "Les Iss Boys estiment que si les œuvres étrangères qu'ils ont interprétées jusqu'ici ont beaucoup contribué à les faire connaître, elles n'ont pas réussi à les classer comme vedette à part entière, c'est-à-dire des artistes à même d'apporter leur contribution à l'édition de la musique universelle. La situation de simples interprètes ne leur convenait plus voilà tout" (Cfr Zaïre, N°108, 31 août 1970, 34).

Ainsi, les jeunes musiciens congolais introduisent en conséquence les sonorités féculentes du reggae et du Disco dans la musique congolaise, tournant le dos définitivement aux variétés européennes. Ce revirement est dicté entre autre par la présence d'un "dieu" de la musique qui a pour nom Bob Marley. Celui-ci a endoctriné, par la musique, la jeunesse du monde entier. Celle du Congo n'a pas échappé à la règle. Ce virage avait déclenché un processus de socialisation du mélomane européen. Celle-ci entrera ainsi par la grande porte dans les mœurs culturelles de certains occidentaux et asiatiques. Les tournées des musiciens congolais vers les anciennes métropoles en quête de consécration confirment les faits.

Si pendant longtemps, toute la production de la musique congolaise moderne était en lingala. Les jeunes artistes-musiciens de la génération actuelle font constamment recours aux mots empruntés à la langue française des raisons de mondialisation. Alain Mabanckou relève les noms des albums sortis ces dernières années qui ont en commun le fait d'avoir les titres en français. Cité, loi, droit de veto et affaire d'Etat de Koffi Olomidé, Titanic, Toujours Humble (TH) et Internet de J.B Mpiana, Solola Bien, Génération Dragon et à la queue leu leu de Werrason, obligation, c'est trop et shalai d'extra musica; ou encore longue histoire de Kester Emeneya; sanction du groupe Quartier Latin académia, le voyageur de papa Wemba, Intervention rapide de Werrason, etc."

Le même auteur qui explique "l'ingérence du français dans la musique congolaise moderne de la nouvelle génération ne s'arrête pas aux titres puisqu'en analysant de très près les chansons, il arrive même que l'équilibre entre la langue de Voltaire et celle du vieux Wendo Kolosoy soit de l'ordre de 50-50! Par exemple, dans l'album "Affaire d'Etat de Koffi Olomide", on trouve ces paroles en "franlingala" O négligé nga, je suis perdu, nazali awa sans espoir/décision finale ya moto se na maboko ya nzambe (Mabanckou, A., 2004, .60). Par ailleurs, Alain Mabanckou précise que ce mélange linguistique ne doit pas conduire au constat de l'effritement du lingala, encore moins à une conclusion d'une prétendue pauvreté de cette langue. C'est surtout le fait que la chanson congolaise de plus en plus le lingala urbain et témoignage de la suprématie de la langue de la rue sur le lingala classique, dont beaucoup de jeunes ne subissent pas toujours certaines expressions ou des mots qui finissant à la longue par tomber en désuétude. Il est à constater aussi que la plupart des musiciens congolais de la nouvelle génération vivent entre Kinshasa, Brazzaville, Bruxelles et Paris. Le lingala utilisé par les "Parisiens", les "Belgicains" vient enrichir (ou appauvrir pour les paristes). Celui utilisé par les Kinois ou les "Brazzavillois" (Mabanckou, A., op.cit)

Par ailleurs, ce mélange linguistique peut aussi s'expliquer par plusieurs facteurs parmi lesquels, les variantes du lingala et la mondialisation de la musique congolaise moderne. Le fait que la chanson congolaise épouse de plus en plus le lingala urbain est un facteur important qui est lié à le mixing dans la nouvelle génération de la musique congolaise moderne étant donné que de nombreux jeunes congolais ne se saisissent pas parfois la portée de certaines expressions du lingala classique et emprunts dans la langue française sont souvent pour des raisons de prestige et de forme, c'est-à-dire du fait que le français soit la

langue officielle du pays et assure une meilleure communication entre les différents auditeurs de cette musique au plan national et international.

En effet, la musique congolaise moderne écrit Mulambu Mvuluya est aussi un moyen d'identification des congolais à l'étranger. Il n'y a pas de fête africaine en Europe sans la musique congolaise et il faut lire la joie des autres africains quand ils voient un congolais et qu'ils veulent profiter de sa présence pour qu'il leur explique le sens d'une chanson qu'ils aiment bien danser. (Mulumba Mvuluya, 1999, 111)

Avec le phénomène de la mondialisation sur tous les plans, le fait de chanter en "franlingala" assure une meilleure dissémination de la musique congolaise moderne auprès des auditeurs francophones à travers le monde. Les musiciens congolais tirent profit de ce mélange linguistique afin de sortir cette musique d'un certain "Ghetto" pour vendre cette musique à l'instar de leurs collègues ivoiriens et sénégalais par exemple qui chantent en français pour s'imposer sur l'échiquier international, eu égard aux soutiens qu'ils jouissent auprès des médias occidentaux du fait qu'ils contribuent à l'évolution de la chanson francophone. D'ailleurs, la renommée internationale de Youssou Ndour s'est amplifiée davantage à partir du moment où il a commencé à chanter en anglais, c'est-à-dire du fait qu'il pratique la "World Music". C'est une des raisons qui a motivé le choix de Ray Lema et Lokwa Kanza dans la voie de ce style de musique. C'est ainsi que même s'ils chantent en lingala, le contenu de leur musique ne reflète pas nécessairement la culture congolaise.

Conclusion partielle

Après cette analyse, il s'avère avec netteté que le lingala se présente comme la langue de la culture congolaise. C'est ce qui permet sans rayonnement à travers le pays. C'est dire que les congolais en général partagent la même culture musicale, bien qu'ils soient conscients naturellement d'être les descendants de groupes ethniques différents.

Partant de ce qui précède, le débat amorcé depuis l'époque coloniale jusqu'à ce jour par les linguistes sur le choix d'une langue nationale pourrait être résorbée en dehors des contraintes idéologiques. Il serait intéressant de mener dès aujourd'hui des études qui pourront aboutir à la création d'une académie et civilisations congolaises afin de veiller à l'évolution socioculturelle de la nation. Car l'usage de la langue de la capitale avait été signe de statut social. Il devient un devoir pour tout le citoyen.

4 CHAPITRE QUATRIEME: LA MUSIQUE ET NATION

Liminaire

Il s'agit de trouver la représentation imagée des concepts culture et nation qui demeurent les facteurs principaux de cette étude.

Ainsi, par culture les sociologues entendent par ce concept : un ensemble des valeurs, normes et des pratiques acquises et partagées par les membres d'une société, tandis que la nation est une entité politique, réunie sur un territoire propre et partageant une identité collective ⁽¹⁰⁾. En d'autres termes, la formation des nations écrit Edgar Morin trouve son origine dans la constitution de grands ensembles politiques qui dépassent le cadre de la tribu ou de la peuplade, qui s'inscrivent dans un territoire qui défendent d'un pouvoir central. Et ce pouvoir étatique central joue donc un rôle nucléaire dans la formation de la nation (Morin, E., 1984: p. 129-130). Celui-ci est généralement symbolisé par les valeurs emblématiques parmi lesquelles, un chapeau, une devise, un hymne, une mentalité, etc.

La façon a contribué efficacement à la construction d'une conscience nationale que procure l'attachement à un territoire ou à un idéal partagé, à une unité culturelle, c'est-à-dire l'ensemble des valeurs et représentations en partage par les habitants d'un pays et enfin, une culture de masse de grande envergure de nature à l'intégration sociale. (Compagnon A, 2001: .232) Notre souci est d'examiner la présence de cette conscience nationale, de cette unité culturelle et d'observer cette culture de masse, c'est-à-dire les mécanismes de transmission de ladite culture à travers l'ensemble du pays par voie de socialisation dans l'acquisition d'une identité nationale, dans et par un brassage d'ethnies diverses, créant ainsi l'un des éléments mythologiques qui lie les membres en nation.

En effet, dans le cadre de la sociologie de la musique congolaise moderne, qui est la quête de l'interaction réalité œuvre et société qui présente concrètement la musique comme produit de consommation d'une part et de l'autre, la musique comme partie intégrante de la réalité sociale ou encore la société comme lieu de consommation musicale et la société comme sujet de la création musicale afin de comprendre les effets que la musique produit sur le public.

En fait, nous voudrions dans ce cas mesurer le degré d'intégration des congolais à la culture musicale congolaise. C'est-à-dire nous cherchons des individus qui vivent en bonne cohésion culturelle grâce au phénomène. Cette démarche permet d'arrêter un ensemble d'indicateurs directement suggérés pour l'expérience de la vie quotidienne.

⁽¹⁰⁾

Pour cette étude, nous avons retenu quelques indicateurs qui sont les bars dancings, la danse rumba, la mode vestimentaire, la langue lingala et autres chansons etc. Car ces indicateurs reflètent le contenu de la culture de la musique congolaise moderne dont les valeurs s'imposent à tous les congolais comme un absolu dans les loisirs : Concerts, bars, fêtes de famille et populaire. En effet, de ces échanges et communications, fait remarquer Roger Sue, proviennent l'essentiel du plaisir. Sans reprendre mot à mot l'adage qui veut qu'un vrai plaisir soit toujours un plaisir partagé. Pour ce faire, Michel Demeuldre, précise que ce qui intéresse le sociologue dans la contagion d'un plaisir, c'est la rapidité de la contamination et la virulence d'une forme dynamique (cristallisée plastiquement, chorégraphiquement ou musicalement). Michel Demeuldre, 1998, .74) De ce fait, les congolais dansent cette musique en se conformant au même rythme c'est-à-dire en respectant l'ordre et la projection dans l'espace et le temps. En définitive, les congolais dans l'ensemble observent et consomment toutes les pratiques culturelles en rapport avec la musique congolaise moderne.

La chanson politique

Quand le Lieutenant Général Joseph-Désiré Mobutu accède à la magistrature suprême de l'Etat le 24 Novembre 1965. Il le sert de la règle qui fait de la force la source du pouvoir. De ce fait, "le pouvoir, une fois installé tend à durer en persévérant dans son essence. Le prestige du sorcier ne meurt qu'avec l'épuisement de ses valeurs magiques" (Haesaert, J. , 1956, .208).

Il est prouvé que dans ce contexte, écrit Jean Haesaert, le meneur qui fait fonction de chef ne présente nécessairement aucune supériorité morale ou intellectuelle. Avidé de puissance, aventurier dans l'âme, il s'appuie sur la cause qui lui paraît la plus avantageuse : L'essentiel, pour lui, est de sortir vainqueur de la rive. Moins scrupuleux au mieux informé que ses suiveurs, toujours en quête du bon vent, il n'hésite guère à renverser la direction. Chef de parti, aussi longtemps qu'il se sert de ses hommes, il les sert à son tour en ce sens qu'il défend leurs revendications à tort et à travers et les suit jusque dans leurs folies (...).

Car il veut le pouvoir quel qu'il soit et le poursuit jusqu'à ce qu'il tienne. Il en fait métier et toute sa vie (Haesaert, J. ,.....). Cela ne fait aucun doute que le schéma a été suivi pas à pas par l'ancien Lieutenant Général, devenu Maréchal du Zaïre au début de la décennie 1980. Mais il avait balisé la voie plus de 15 ans auparavant en fondant le Mouvement Populaire de la Révolution, en mettant en place une structure politique qui devait lui permettre de servir ses desseins futurs (Il a appelé cela, la Société Congolaise organisée politiquement c'est ce support par lequel, il organise une direction politique qui conçoit et décide et fait exécuter les décisions prises et les pousse à leur terme.

"De cette façon, de degré en degré, les éléments du groupe sont saisis et mis, un à un et tous ensemble, aux tâches communes, par l'assujettissement à une discipline générale (...). Ainsi la moindre infraction entraîne des sanctions impitoyables (Haesaert, J. ,.....)

Il crée un mythe autour de son règne et un culte de personnalité, car entre le mythe et le culte existent de fréquents rapports. Ainsi, après avoir défini et fixé ses objectifs de restauration d'un Etat et d'un homme nouveau le Nouveau Régime décida de mobiliser toutes les énergies humaines par un idéal commun, la chanson d'animation politique se révéla par le dialogue avec le peuple. On chante et on danse. Si les sociétés primitives le groupe dansait les incidents de sa vie : ses thèmes fondamentaux étaient l'initiation, le mariage, la guerre et les funérailles etc.

Mais dans le Zaïre de Mobutu, on dansait pour l'honneur et la gloire du Chef Suprême du Mouvement Populaire de la Révolution et Chef de l'Etat c'est à la suite de cette euphorie engendrée par de chansons et danses que Mobutu déclara le 2 septembre 1973 à Boma dans l'actuelle province du Bas-Congo "Heureux le peuple qui danse et chante" paraphrasant Léopold Sédar Senghor.

C'est lors de la célébration du 8^{ème} anniversaire de la prise du pouvoir par Mobutu que fut organisé le 24 novembre 1973 pour la première fois à Kinshasa son festival culturel et d'animation politique auquel prit part les groupes d'animateurs venus de toutes les provinces congolaises. Dans l'ensemble groupe du Shaba (Katanga) comptait un répertoire composé d'une variété remarquable de chansons et danses et s'était distingué au cours de ce festival que d'aucuns avaient qualifié à son temps comme moyen efficace de cohésion nationale et de conscience unitaire à l'époque.

L'animation était qualifiée d'expression vivante de l'originalité de l'authenticité culturelle Zaïroise stimulant la grande famille unie au sein du M.P.R. (Bokonga, 1973, .7). Depuis lors la chanson idéologique et l'animation politique connurent de succès dans la vie politique du pays, en tant que système de mobilisation des masses.

"La mobilisation devint un regroupement une réunion des militants appelés à une action commune. La mobilisation était devenue une source d'information idéologique et politique de la part du Guide. Elle est une méthode efficace pour entretenir l'élan patriotique et révolution des militants de Mouvement Populaire de la Révolution.

Il fut distingué dès le début trois méthodes : l'animation fermée, ouverte et mobile. L'animation fermée est celle qui se passe à l'intérieur d'un local, tandis que l'animation ouverte se passe en plein air. L'animation mobile, se passe pendant le parcours présidentiel. Dans ce cas, l'animateur principal précède le cortège présidentiel afin de secouer et faire bouger la masse. Quant aux chansons, le rythme se fruissait dans le folklo traditionnel, tandis que les thèmes étaient choisis dans les paroles du Guide (Iyangun - Bokote-Bondou, 1973, 38-39)

Il convient de préciser que dans la chanson révolutionnaire les chansons décrivent l'avènement de l'ère qui institua le nouveau Régime, retracent les acquis de la Révolution et défendent la Révolution en vue de sa pérennité. Les chansons d'animation politique et culturelle n'ont pas de formes fixées, elles sont sur ce plan très variés, néanmoins on peut dans leurs diversités morphologiques y dégagent des dominantes.

Formées de vers de longueurs inégales, ces chansons sont généralement courtes, dépassant rarement quinze vers.

Elles sont formées de vers parallèles regroupés en trois ou quatre stances et bâties autour d'un noyau ou d'un vers matrice à partir desquels sont générés toute une gamme tantôt de "Vers-directives", tantôt de "Vers-Conseils" tantôt encore de "Vers-morale", semblable à la phrase parlée [...]. Elle chante les mille faits politiques hommage au président, réalisations du Nouveau Régime, appel au travail de la terre, à l'amour de la Nation, du Parti et de ses idéaux" [...]. Ainsi, les chansons d'animation s'affichent comme une nouvelle pédagogie politique pour la mobilisation des masses et les événements politiques comme moments privilégiés pour transmettre les enseignements du parti (Lonoh Malengi Bokelenge,, 1990, 53-54)

Par ailleurs, les danses exécutées pendant que se chantent les chansons d'animation politique et culturelle sont organisées en Chorégraphie plus ou moins réussies ressemblant au Ballet du sol et qu'on appelle "Ballet d'animation politique". En effet, les danseurs appels" animateurs. Ils exhibent au cours d'une chanson toute une variété de mouvements, ils scandent des slogans, brandissent les mains, s'inclinent, avancent, reculent, dessinent des formes géométrique, le tout étant centré sur les mouvements tantôt ondulant des jeux de reins et du bassin (Lonoh Malengi Bokelenge,, 1990, 53-54). Et l'animation atteint son apogée avec la chanson "Djalelo", l'ancien hymne des empereurs Baluba du Shaba est cédé à Mobutu et devient l'hymne au Président. Avec cette chanson Sakombi Inongo par son esprit "fantaisiste" confirme le mythe Mobutu en montrant à la télévision le visage de Mobutu dans les nuages en mouvement pour dire que tout passe sauf Mobutu.

Chanson en Luba-Shaba Djalelo

Refrain : Djalelo eee Mulopwe Mobutu

1. Djalelo tubandjilanga ye Mulopwe Mobutu
2. Si Ubamunone mubandjile Sese Seko
3. Si Ubamumone mubandjile Kuku Ngbendu
4. Si Ubamumone mubandjile Wa Za banga
5. Si Ubamumone mubandjile mukulu wa ntanda
6. Ne ntanda nayo itwanga djonka dja bu Zaïre
7. Ne lui nalo lwitwanga djonka dja bu Zaïre
8. Falanga nayo itwanga djonka dja bu Zaïre
9. Kinshasa nayo iyonka yandi Sese Seko
10. Mu Shaba namo imonka mwandi Kuku Ngbendu
11. M.P.R. nakyo i Kyama Kietu Kya mu Zaïre
12. Ne Ntanda nayo iyonka yetu bakulu

Traduction (Ghyslaine Nguji Kazadi, 1994, 55, 59.)

Refrain : Aujourd'hui oui, le Chef Mobutu

1. Aujourd'hui, nous allons contempler le Chef Mobutu
2. Si tu le vois, contemple-le Sese Seko
3. Si tu le vois, contemple-le Kuku Ngbendu
4. Si tu le vois, contemple-le Wa Zabanga
5. Si tu le vois, contemple-le Chef de l'Etat
6. Et le pays aussi porte le même nom du Zaïre
7. Et le fleuve aussi porte le même nom du Zaïre
8. La monnaie aussi porte le même nom du Zaïre
9. Kinshasa est également la ville de Sese Seko
10. Au Shaba, c'est encore chez lui Kuku Ngbendu
11. Le M.P.R. est également notre parti au Zaïre
12. Et ce pays est notre terre léguée par les ancêtres.

L'animation devient l'affaire de tout le monde et sert de thermomètre idéologique où toutes les personnalités politiques de premier plan enquissent les pas de danse de gré ou de force afin de se maintenir au pouvoir et de peur d'être qualifiés d'amorphes et de tiédeux aux idéaux du Parti et excluent de la scène politique. On a vu à cet effet les figures de proue de cet art Djoku Eyo Baba, Nzunzi Wa Mbombo, Duga Kugbetero dansaient avec fougue à la tête de leur grave Choc d'animation, en plein stade du 20 mai plein à craquer.

La chanson "Djalelo" se caractérise du point de vue stylistique, par une très forte répétition des mots et des structures.

C'est la chanson fétiche, l'hymne du M.P.R. qui réglémentait et scindait toutes les informations à la télévision et à la radio nationale. Cette chanson est une version adaptée, remaniée de la chanson traditionnelle Luba en l'honneur du Mulopwe, l'empereur, le Chef traditionnel. C'est une chanson dans laquelle les mots ont un pouvoir suggestif plus abondant que ce qu'ils signifient dans la réalité. Elle se subdivise en deux grandes parties. La première (vers 1 à vers 5) porte sur le portrait physique et moral de Mobutu.

Cette partie est une invitation, une exhortation adressée au peuple Zaïrois pour contempler, admirer son Chef suprême Mobutu Sese Seko. La répétition de "Kubandjila" et de "Si Ubamone" est significative à ce propos. Mobutu est représenté comme le Chef suprême (Le Mulopwe) du moment (Djalelo). La position de Djalelo en début de phrase fait porter l'insistance sur l'actualité, la suprématie de Mobutu à l'époque où nous nous trouvons, tandis que le rejet de Mulopwe Mobutu en fin de phrase est une sorte d'emphase, une mise en relief de cette vedette politique. On remarque d'ailleurs que cette mise en relief du nom de Mobutu en fin de phrase, parcourt le poème du début à la fin de phrase, parcourt le poème du début à la fin et fait articuler successivement dans les vers Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Zabanga (...).

En effet, en puisant dans le répertoire traditionnel et en marquant la chanson révolutionnaire du sceau de l'authenticité, Mobutu veut montrer que sa conception du pouvoir n'est pas une dictature, mais elle répond à la conception traditionnelle du pouvoir politique des bantous qui ne connaissent que l'unicité du Commandement : Un chef coutumier toujours investi pour régner à vie ne s'entourant que des Conseillers favorables, une opposition politique au Chef n'est pas concevable; ses promoteurs éventuels seraient considérés comme des éléments subversifs voués à une élimination impitoyable.

C'est cette conception du Chef unique élu à vie que chante la chanson révolutionnaire lorsqu'on qualifie Mobutu comme le père de la nation et le M.P.R. comme l'unique parti de rassemblement de tous les Zaïrois. Et Mobutu le dira clairement. Tata bo moko, mokonzi bo moko, Parti bo moko (Nguji Kazadi G, 1993-1994, 14,15, 58, 59-61) C'est-à-dire un seul père de la nation, un seul Chef d'Etat et un seul parti.

Pour mémoire, sachons que le Djalelo originel est un rythme qui se chantait en l'honneur d'une divinité, le Mulopwe Moma, chaque fois que le peuple désirait le consulter et lui présenter ses doléances. Ainsi pour chanter sa grandeur et ses bienfaits en tant que Dieu bienfaiteur. Consolateur du peuple et source de joie. Depuis, le Djalelo est chanté également à la gloire des Chefs tribaux censés détenir le pouvoir du Mulopwe Moma parce qu'envoyés (au sens d'approuvés) par lui.

Par cette raison de Djalelo devait varier son contenu. En fonction naturellement du personnage du Chef. A telle enseigne qu'on parle dans un certains sens d'une pluralité de Djalelo. Mais au fond le Djalelo est un en tant que panégyrique du Chef. Ne variant, et d'une manière relative, que les paroles selon, comme susdit, les mérites et attributions du chef au pouvoir.

Le souffle viendra de nouveau du Shaba (Katanga) où "le Choc" d'animation se trouve être l'un des meilleurs du pays et compte un répertoire très varié avec des chansons comme "Bana Shaba", Mobutu sukisa, Dembo, Salongo, Flambeau ya moto, tulilala macho wazi etc., dont les échos se répandent très loin dans le pays. Et les animatrices dansent avec souplesse, en balançant les bassins d'une manière ondulée qui forcent d'admiration et suscitent les envies parmi les officiels d'abord, et aussi au sein des spectateurs. C'est le triomphe et la consécration de cet art qui entre dans les moeurs politiques et culturelles du Nouveau Régime.

C'est une stratégie politique et culturelle globale dans le sens de la philosophie du recours à l'authenticité" (Lonoh Malengi Bokelenge,, 1990, 53-54). Ainsi, par arrêté n° 845 du 30/10/1973 du Département des affaires politiques et Coordination des Affaires du parti, nomme les premiers animateurs régionaux et sous-régionaux. Ils ont respectivement rang de vice gouverneurs de province et de commissaire de District adjoint. Ceux-ci ont pour rôle entre autres de maintenir la flamme "révolutionnaire" lors des rassemblements populaires et d'accueillir dans la tradition Zaïroise et africaine des hôtes politiques et diplomatiques et ceux du monde des affaires de passage dans le pays.

Il n'existait pas de différence de conception ou de sens entre les termes "groupe d'animation" ou "Ballets d'animation". Les deux termes sont utilisés pour désigner le même contenu. C'est par la lettre

circulaire du "Citoyen" (monsieur) Kitima Bin Ramazani qui abrogea la terminologie "groupe Choc" pour celle de "Ballet d'animation" sans doute beaucoup plus culturel. D'une manière concrète. La stratégie de la mobilisation des masses par l'animation politique composée de musique - danse -- théâtralisation répond aux objectifs ci-après :

D'où l'attrait irrésistible écrit Nguji Kazadi que Mobutu exerce sur les coeurs des Zaïrois. Il a un pouvoir charismatique de traîner les foules à sa suite (...) qu'il est adorable et merveilleux, ce Mobutu.

Chanson en Swahili Mobutu Sukisa

Texte

1. Eeee Mobutu yeye

Mobutu iyo Mobutu eye Sukisa lele

Refrain : Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu iye Sukisa

2. Mutasema mutachoka yoyo baba

Mutuache tumufwate yo Mobutu yo lele

Refrain: Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa

3. M.P.R. na J.M.P.R. yoyo baba

Chama chetu cha umoja yo Zaïre

Refrain : Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa

4. Inchi yetu Zaïre yoyo baba

Fito letu na feza zetu Zaïre yo lele

Refrain : Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa

5. Libende muti wa singa yoyo baba

Kumepa si kuvundjika yo Mobutu

Refrain: Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa

6. Tomate mukosa Kimo yoyo baba

Kupenda kwa majivuno yo Mobutu yo lele

Refrain: Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa.

7. Muye wabo tarupeta yoyo

baba wa kwimba na kupata yo Mobutu yo lele

Refrain: Eu Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa

8. Ba Mobutu pita mbele yoyo baba

ba zairois bakufwate yo Mobutu yo lele

Refrain : Ee Mobutu yeye Mobutu

Iyo Mobutu eye Sukisa.

Traduction Le fil (= L'élastique)

Refrain : Oh Mobutu, Mobutu

Oui Mobutu achève

1. Oh Mobutu, Mobutu

Oui Mobutu achève

2. Rien ne sert de parler

Laissez-nous aller voir Mobutu

Laissez-nous aller voir Mobutu

3. Le M.P.R. et la J.M.P.R.

notre parti unique, le Zaïre

4. Notre pays, c'est le Zaïre

oui père, notre fleuve et notre monnaie c'est aussi le Zaïre.

5. Mobutu est une échelle en fibre

fléchir n'est pas se fracturer, oui Mobutu

6. La tomate n'a pas de taille

parce qu'elle se vante

7. L'ennemi est vaincu

L'ennemi est vaincu

Papa qui voyage, M.P.R. oui salongo

8. Moi la trompette

qui vante et qui chante Mobutu

9. Oh Mobutu

passe devant que les Zaïrois te suivent.

La chanson "Mobutu Sukisa" se compose de neuf phrases réparties chacune en deux vers de longueur in égale.

Le terme "Sukisa" suffit à lui seul à fournir toute l'interprétation sémantique de la chanson. Ko sukisa en lingala signifie mettre fin, briser une résistance. Mobutu est celui qui brise toutes les résistances, tous les

obstacles qui se dressent sur son chemin. Il est l'homme fort, celui qui ne se laisse pas entraîné par le chantage ou la surenchère. C'est d'ailleurs tout le sens de Mutasema muta Choka. La chanson présente Mobutu comme le plus fort des Zaïropis (Ngufi Kazadi G, 37).

On note dans la chanson des termes appartenant à plusieurs langues : Lingala (Sukisa, libende, Senga, Salongo), français (Zaïrois, tomate, tarupeta : trompette), swahili (tout le reste du texte). Ceci traduit le métissage culturel des Zaïrois, la fusion des différentes ethnies en un seul peuple, en une seule nation.

C'est aux sons et au rythme de cette musique endiablée que les animatrices dansent ...

- Elle devient l'occasion de conscientisation des masses.
- Car elle sert de courroie de transmission et d'interprétation des idéaux du parti vers le public.
- Elle joue, grâce à l'uniformisation des chansons, danses, chorégraphies, un rôle d'unité nationale si l'on tient compte de la diversité ethnique Zaïroise.
- Elle devient l'élément culturel de prise de conscience des masses, en ce sens qu'elle évoque les hauts faits politiques, historiques et les événements brûlants de l'actualité nationale et africaine.
- Elle joue le rôle psychologique important et culturel dans la revalorisation et la vulgarisation du patrimoine musical africain, moderne et traditionnel (Jonoh M.B.....)

Ainsi, l'engouement des masses aux rassemblements populaires devient une action de propagande et une dynamique de mobilisation qui fait ériger en institution la chanson idéologique et l'animation politique par les dirigeants du Nouveau Régime. Dans ce contexte, il sera institué comme dit plus haut à la tête de chaque province : "Un ballet d'Animation Culturelle" ainsi que dans les autres entités politico-administratives. Il en sera de même pour les grandes entreprises de production des biens et services. Néanmoins compte tenu de ses dimensions exceptionnelles, la ville de Kinshasa comptait deux ballets :

- Ballet Présidentiel Kaké créé en 1973
- Ballet Lipopo créé en 1980.

Quant aux autres provinces, on retiendra pour le Bandundu : Ballet Bilombe, Bas-Zaïre : Mbengo Mbengo, Kasai-Occidental : Ballet Nkashama, Kasai-Oriental : Mikenya, Equateur : Ballet Mulunge, Haut-Zaïre : Ballet Okapi et Shaba : Ballet Mukuba. La chanson idéologique et l'animation politique sont nées du désir inavoué de Mobutu et de l'idée selon laquelle Mobutu aime le pouvoir, la louange et la puissance.

Le langage de la chanson idéologique est le reflet d'une mentalité et d'un mode de pensée politique du Nouveau Régime car à ce stade historique du pays, l'organisation du pouvoir de l'Etat était l'oeuvre d'une partie de la classe dirigeante qui défendait ses intérêts sociaux. Sur le plan idéologique, ce courant était loin d'avoir un contenu démocratique. Il s'ensuit que "Chaque Etat s'inspire dans ses démarches de quelque conception particulière qui le caractérise. Il développe, dans le sens exact du terme, une politique qui est une façon de gérer les affaires publiques [...] Militaires, religieux ou économiques, ils amputèrent, chaque fois, un dispositif approprié à la réalisation de leur but essentiel, et qui les pénétra de haut en haut jusque dans leurs

éléments les moins intégrés [...]. Ils vont ainsi en s'arrondissant et, poussant de conquête en conquête, s'agrandissant de façon si démesurée que l'Etat succombe enfin, à son enflure on trouve un voisin plus fort pour le dégonfler" ((Haesaert, J. , 1956, 214-216). Ce qui fut le cas, pour le Régime de Mobutu, après trois décennies de règne sans partage.

Au cours de cette période, le peuple a souffert, le peuple était opprimé. Le dictateur s'était accroché au pouvoir 30 ans durant et ses courtisans avaient entretenu la dictature. Puis arrive l'année 1996 quand éclate une rébellion à partir de l'Est du pays. Sa progression sera vertigineuse qu'en six mois le pays tout entier sera libéré totalement. Cette libération chasse Mobutu du pouvoir.

Le changement opéré apporte M'Zee Laurent-Désiré Kabila, le libérateur à la tête du pays. L'événement inspire l'artiste-musicien Westa Ngenda, de chanter le recouvrement de ses droits civiles et politiques. Et, la sécheresse des larmes dans les yeux des mamans avec l'entrée de l'A.F.D.L. Il voit le salut de ce peuple ruiné avec l'AFDL et M'zee Laurent-Désiré Kabila (Haesaert, J. , 1956, 214-216).

Texte en Lingala

"Bambula nabambula eleki

Bamama nse kolela ngoya

Bambula na bambula eleki

Bamama nse kolela mifuya

Nzambe ayoki losambo

Atindeli bango mokambi naye

Na kombo ya Laurent Kabila

Alliance des forces démocratiques

Pona libération ya Congo

Réf : Pouvoir au Peuple

Pouvoir pour le peuple [Démocratie

Pouvoir par le peuple

Ba bomelaki biso bakombo nyoso ya Congo

Bapesi biso kombo Zaïrois

Kombo ememeli biso bohumbu na nzoto

Biso tozali ba Congolais

Bakoko na biso ba Congolais

Mboka na biso Congo

Etonda bomengo na bato ya mayele.

Traduction Française

Tant d'années se sont écoulées
De partout on a entendu les plaintes des mamans
tant d'années se sont écoulées
Les mamans ont porté, les voiles de malheurs
L'Eternel a exhaussé leur prière.
Au nom de Laurent Kabila
Alliance des forces Démocratiques pour la libération du Congo
Tous les noms Congolais (Qualificatifs) du Congo ont disparu
Nous avons été baptisés de noms de Zairois
Des noms porteurs de malédiction, de mauvais sort.

Nous sommes des Congolais
Notre pays le Congo
Nanti de richesse et des élites.

Cette chanson décrit tous les méfaits de la dictature de Mobutu. L'auteur vante les richesses du pays et reconnaît au peuple congolais le droit de mener une existence heureuse. Il fonde son espoir avec l'événement de l'Alliance des Forces Démocratiques pour la libération du Congo. Le nouveau régime adopte cette chanson comme indicatif des journaux parlés et télévisés et assure de ce fait la propagande de son action et du rayonnement de son idéologie, c'est-à-dire l'"économie sociale du marché".

Deux autres chansons serviront la cause du régime Kabila. Il s'agit du "Franc Congolais" composé expressément à la demande des autorités politiques pour le lancement de la nouvelle monnaie et "Tokufa mpo na Congo", composé par Souzy Kaseya, mais avec la participation de grands musiciens congolais afin de sensibiliser l'opinion congolaise à la suite du déclenchement de la guerre d'agression imposée au Congo par l'Ouganda et le Rwanda. L'auteur appelle tout le peuple congolais à se ranger derrière le président Kabila pour la défense de la patrie.

Ces deux chansons avaient renforcé la cohésion nationale dans l'esprit des congolais pendant la guerre d'agression.

Malgré la volonté des étrangers de balkaniser le Congo et peut être même à cause de cette volonté de balkaniser le pays, les Congolais démontrent à la face du monde qu'ils tiennent à leur unité. Et dans cette quête de l'unité, la musique Congolaise moderne reste un facteur clé. La preuve en est qu'au plus fort de la sécession katangaise, la musique congolaise moderne gardait toujours sa place sur les ondes de la radio de l'Etat du Katanga.

La chanson Tokufa po na Congo est une illustration parfaite des sentiments nationalistes du peuple congolais.

1. Tokufa mpo na Congo

Juu ya Mzee ee x2

Mpo na Mzee ee x2

Mpo na Congo

1. Batata, bamama bilenge

Botombola mandoki ye

Mpo tokende etumba mpe tobunda

Mpe na ekolo nabiso Congo oo

Congo eh eh eh

Nzambe akela mokili na bikolo

Mondelele aye kokabola biteni

Ya biso eteni tozwa babengi kombo Congo eh eh

Etonda bomengo na mayi na zamba mpe na mabele

Etonda na bato ya mpiko, ya bwanya mpe ya mayele

Bomoko bameka tobunda mpe tozwa lipanda

Jamais, tokozunga lisusu na boumbu eh eh

Yawe apesa biso mabele ya mokuya

Ekomi kopesa basusu mitema ya zabolo

Yawe apesa biso ebele ya mapamboli

Ekomi kopesa basusu mitema ya zuwa

Yawe apesi biso mabele ya kitoko

Ekomi kopesa basusu mitema mabe

Yawe apesa biso ebele ya mapamboli

Boya tosangana tokufa mpo na Congo oh

Angola, Zimbabwe, Namibie topesi bino melesi ya bondeko

Biso banso main dans la main sima ya Mokonzi

Tobengana banguna balonga te ye ye ye

Nkumu ya mboka Mzee Laurent Désiré Kabila

Atelemi mpe abeledi ete banguna bakoteleli biso na mboka

Tosimba mandoki ye ye ye

Tobundaka na boumbu ya banoko

Le 30 juin toozwi lipanda

Liberté eh oh liberté eh

Tokomi 65 mbula ya makambo

Tokoti boumbu ya koleka ndelo

Tonyokwami koleka tango ya banoko
Nzala mpe miyoko moyen ezalaka te
Totindi losambo eapayi ya Yawe
Mzee Kabila aye kokata makambo
Tozwi uhuru ya suka eh
Libération oh liberté to kotika yango ekende te
Ata ko banguna bameki jamais
Juu ya Mzee x2
Mpo na Mzee x2
Mpo na Congo

2. Tina nini kaka Congo se na tango tobandi reconstruction

Yango nde tango baponi babebisa oh Congo oo

3. Notre cause est juste tokolonga eh

Baiser de Judas oyo bopesi biso efungoli biso

miso ti na génération inso Congo eh eh Congo

4. Boyaki na tembe bokosuka mpe na tembe

Otumoli bana Congo yeba te okosuka

Na Kinshasa tolakisi ndenge peuple azali

Kasi na Congo mobimba ekozala ndenge moko oh

5. Lisanga bandeko tobunda mpo na ekolo

Ekolo Congo mabele etika bankoko

Yo Congol tokomi kowela ya na nani

Congo oh x3

6. Bana ya Congo Likambo lisi likweyi

Bato ya losambo, balongi mpe ba musiciens

Sima ya Mzee tosangana lokola moto moko

To bouter bango dehors

7. Ata basali mobulu bakolonga te

Biso tomesana na kimia na Congo na biso

Bomengo ya biso moko tokufela mpo nini oh maa

8. A yo Congo Kinshasa

Nzambe apesa makoki nyonso na yo eh

Baye apimela bango makoki mitema miko vimba

9. Baluma jukai, bakaji bana jukai

Tuipatai baluishi bwa kutusungila betu
Tukwatay ku tshibi nkashama kabwedi
Bwa mfumu wetu KABILA tufuafua nende lelu yoyo yoy wee

10. Basoda ya betu beke basoda ya ngolo

Bantakufwa samu na inchi ya Congo

Vita ya bubu yai metala beto nyonso

11. Bana mongo loyaka tolondjwa eh

Bato ba etema ebe bao to tshuela eh

Iso nde tosangana elongo

Elongo na makonza ya iso tina likambe Mzee Kabila eh.

12. Bure, aduyi akikudja

Bure, tutamchoma

Bure, tuta muvundja hondoka kule

Sisi wana Congo tukamatishe

Tuchangane sisi wote pamodja

Tuwe wote nyuma ya Mzee Kabila

Tu regeze aduwi, tu mushinde

13. Toyoki sango na kati ya Kisasa oyo

Bipoyi na lipayi toyoki sango banguna bakoti mboka mawa eh.

Moko na moko ba kuzwa ye na fimbo ya ngubu eh

Toyoki yango ekomeli nga, obundi na bolondo Nzete mabe

Mikolo na mikolo solo solo

Tozangi mayi solo

Tozangi biliya solo

Tozangi mwinda solo

Likolo na ba nyangalakata oyo

Toyoki yango ekomelinga obundi na bolondo nzete mabe

Tata KABILA Kobanga te eh

Mikolo na mikolo eh

MOURONS POUR LE CONGO

A cause de Mzee

A cause du Congo

1. Papa, maman, les jeunes

Prenez les armes allons à la guerre pour nous battre

Pour la cause de notre pays; le Congo
Dieu a créé le monde avec les pays.
Mais les blancs sont venus partager le monde en
Plusieurs pays et le nôtre c'est le Congo
Il est riche en eau, en flore et il est spacieux
Il est plein d'hommes courageux et d'hommes de grand valeur
Les belges ont essayé mais nous avons lutté et nous avons obtenu l'indépendance
Et jamais nous n'accepterons un autre esclavage.
Dieu nous a donné un bon pays
Ceci provoque la convoitise des autres
Dieu nous a donné un pays où il fait bon vivre.
Ceci met les autres en
Dieu nous a donné un bon pays
Dieu nous a donné un beau pays
Venez, mettons-nous ensemble et mourons pour notre pays
Angola, Zimbabwe, Namibie, nous vous remercions pour votre marque de fraternité.
Nous tous, la main dans la main, mettons-nous derrière le chef, chassons les ennemis pour qu'ils ne gagnent pas.
Le chef suprême, Mzee Laurent-Désiré Kabila s'est mis debout et a crié pour nous rappeler que les ennemis nous ont envahis
Prenons les armes
Nous avons commencé par la colonisation belge
Le 30 juin nous avons obtenu l'indépendance
Liberté oh liberté
Arrivés en 1965, ce fut l'année fatidique
Nous avons connu l'esclavage extrême
Nous avons été maltraités plus qu'à l'époque des Belges
La faim, les tracasseries à ne pas parler
Nous avons alors imploré le seigneur
Et il nous a envoyé Mzee Kabila qui a tranché l'affaire
Nous avons obtenu la liberté finale
Libération, oh liberté. Nous n'allons pas accepter qu'elle s'estompe
Même si les ennemis essaient c'est en vain
A cause de Mzee

A cause du Congo

2. Pourquoi, oh Congo, ont-ils choisi l'oeuvre destructrice juste au moment où nous entamons la reconstruction ?

3. Notre cause est juste et nous allons gagner

Le baiser de Judas que vous nous avez donné

Nous a ouvert les yeux jusqu'aux générations futures. Congo oh Congo

4. Vous êtes venus avec détermination vous allez

Rencontrer la détermination

Nous vous avons montré à Kinshasa ce qu'est

Le peuple Congolais. Sachez que ce sera la même

Chose dans l'ensemble du Congo

5. Dans l'entente fraternelle, luttons pour notre

Pays le Congo que nous ont légué les ancêtres

Avec qui nous disputons-nous le Congo ?

Congo, Congo

6. Congolais les des en sont jeté

Serviteurs de Dieu, étudiants, musiciens,

Rassemblons-nous derrière Mzee et comme un seul homme boutons-les dehors

7. Même s'ils résistent, ils ne gagneront pas

Nous sommes habitués à la paix dans notre Congo

Pourquoi devons-nous nous disputer notre

propre bonheur avec d'autres ?

8. Ay Congo-Kinshasa, Dieu nous a doté de

toutes les potentialités et ceux à qui il n'a

pas fait les mêmes faveurs ont le coeur gros.

9. Hommes, femmes, enfants redressez-vous

Chassons les envahisseurs surveillons les entrées car les fauves sont entrés

Mais en dépit de cela car, nous mourrons avec notre chef Kabila.

10. Nos soldats sont forts et prêts à mourir pour

le Congo, et la guerre en cours nous concerne nous tous.

11. (Texte en lomongo que nous n'avons pu faire traduire)

12. Si l'ennemi arrive son action est nulle

Nous allons le brûler

Nous allons les briser

Nous les enfants du Congo, serrons-nous les coudes
Rassemblons-nous
Mettons-nous derrière Mzee Kabila
Harcelons l'ennemi et vainquons-le
13. Nous apprenons des nouvelles dans Kinshasa
Partout la même nouvelle de l'invasion de la ville par les ennemis
L'un après l'autre nous allons les frapper avec les lanières d'hippopotame
Nous l'apprenons aussi, vous avez combattu avec un bais terrible
Jour après jour,
Nous avons manqué de l'eau, des vivres, de la lumière
Tout cela à cause des malfaiteurs
Oui nous l'apprenons aussi vous avez combattu avec un bais terrible.
Papa Kabila ne vous en faites pas
Jour après jour.

Cette chanson avait contribué à diffuser l'idéologie de patriotisme et de militantisme en faveur de régime Kabila comme il en fut de même de celui de Mobutu durant 32 ans. La chanson idéologique et l'animation politique relèvent d'une communication de masse qui a énormément aidé à renforcer à la concentration du pouvoir politique entre les mains d'un individu dans notre pays, c'est-à-dire à l'instauration des régimes de domination absolue. Ce qui s'est produit dans l'histoire de la République Démocratique du Congo c'est l'alternance entre le régime mobutiste et kabiliste, deux pouvoirs politiques dont la source est la force par les armes (deux systèmes d'"auto-occupation" qui n'avaient jamais résolu la misère du peuple. Mais comme le pouvoir colonisateur, ils ont eu à tout de rôle à organiser l'Etat sous leur contrôle et en fonction de leurs intérêts personnels, tandis que la population a supporté le poids de l'illégalité et de la misère (Scolov, L., 2003, 311).

Mais curieusement, l'avènement au pouvoir de ce type de dirigeants dont les intellectuels connaissent particulièrement les moeurs et le comportement ne sont pas dénoncés de façon de réussir à transformer la société par des analyses susceptibles "d'amener les dominés à percevoir et à décrire les choses comme ceux qui occupent des positions dominantes ont intérêt à ce qu'ils les voient et les décrivent" (Bourdieu, P., 2004,.....). A ce propos, Lye Mudaba Yoka confirme que : "Témoins impuissants, les écrivains kinois sont doublement martyrs. Victimes de la guerre certes, mais aussi absents et oubliés de l'histoire mais aussi peut être effaceurs de l'histoire (Yoka Lye Mudaba,.....). Car dans l'avertissement à tarentelle noire et diable blanc, Sylvain Bemba définit la mission de l'artiste et de l'homme de lettres africaines dans un contexte de génocide culturel, c'est-à-dire quand l'âme est corrompue. Le devoir de l'artiste et de l'homme de lettres"

consiste à engager son peuple dans ce combat de l'esprit pour la sauvegarde de l'âme.⁽¹²⁾ C'est dommage que le "droit de tuer" par les armes soit érigé un système politique reconnu universellement par les instances internationales et puissances étrangères est intervenue après la perte des vies humaines de l'ordre de 3.000.000 de personnes. Ainsi, en République Démocratique du Congo, la signature des accords de "paix" avec la complicité des institutions internationales. Et la rébellion du Nord Ituri dans la province Orientale en République Démocratique du Congo a occasionné 50.000 morts dans un contexte de violation du droit international dans le même but de faire accéder au pouvoir les chefs militaires de la rébellion. Le pouvoir par le peuple et pour le peuple n'existe nulle part en Afrique, voire dans le tiers-Monde.

La musique religieuse ⁽¹³⁾

Chaque fois qu'il y a une crise grave les hommes prient beaucoup. Car pendant les moments de crise, ils sont confrontés à des problèmes qui dépassent leurs forces. L'homme se trouve impuissant devant des situations qui dépassent ses capacités. Ces moments sont par exemple les guerres, les dépressions économiques, les cataclysmes ou les calamités naturelles face auxquelles l'homme ne sait à quel saint se vouer. Au cours de la IIe république, particulièrement pendant les années 1980 et 1990, les Congolais furent confrontés à une crise multiforme.

Cette crise est caractérisée par la désorganisation de l'économie formelle (à cause des décisions politiques telles que la zaïrianisation, les pillages et la mégestion) et le développement de l'économie informelle, les bas salaires, l'impayement de salaires, le sous-emploi et le chômage, le délabrement des infrastructures, la famine, la dollarisation de la circulation monétaire, les maladies, l'insuffisance du transport public, les accidents, la perte d'emploi, les échecs dans le mariage ou dans les affaires et les guerres civiles. Parallèlement à l'aggravation de la situation, on a constaté aussi la prolifération des sectes et des groupes des prières, avec une tendance marquée vers l'intégrisme chrétien et la désertion des Eglises traditionnelles.

En effet, le phénomène a pris une importance telle que nombreux chercheurs se sont déjà penchés sur le sujet. L'expansion de la musique religieuse accompagne ce changement. Dans le cadre de ce texte, nous avons interrogé sur le vif les différentes couches de la population de la capitale cuprifère afin de connaître leur opinion sur la musique religieuse. Bon nombre répondent à peu près en ces termes :

D'une façon générale, les gens ont découvert la grandeur et la bonté de Dieu, car auparavant ils avaient placé leur confiance dans les leaders politiques espérant que ces derniers allaient soulager leurs peines et les

⁽¹²⁾ Sylvain Bemba, cité par A. Patient Bokiba,

⁽¹³⁾ Ce texte est tiré de l'ouvrage en préparation intitulé Panorama de la musique Congolaise Moderne : Tendances et Ecoles.

sortir de la misère. Mais leurs espoirs se sont évanouis sans aucun remède économique. Ils se sont aperçus que les hommes politiques cherchent d'abord à prévaloir leurs propres intérêts.

Quant aux occidentaux, ils sont de connivence avec les leaders politiques et placent en tête leurs intérêts. Devant cette situation d'impasse généralisée, les membres de notre société n'ont plus que Dieu sur qu'ils peuvent compter. Car, pour l'homme, il ne suffit pas de comprendre le monde matériel et social dans lequel il vit, il faut aussi lui donner une autre dimension dans l'au-delà.

Cette opinion vaut pour un bon nombre de croyants. En effet, l'on se souviendra qu'au moment où les troupes d'envahisseurs étaient à l'assaut de la ville de Kinshasa en août 1998, les médias occidentaux avaient remarqué l'élan des Kinois qui avaient observé un temps de recueillement à travers toute la ville en ces termes. "Dépouillés de tout, les Congolais n'ont plus que leur Dieu sur qu'ils peuvent compter". Ils étaient inspirés de l'expérience du peuple d'Israël dans l'histoire du salut. Grâce à nos prières affirment-ils, Kinshasa n'est pas tombé.

Une deuxième catégorie de personnes interrogées expriment leur opinion en apportant un témoignage sur la conversion de quelques vedettes de la chanson congolaise à la musique religieuse. Leurs réactions se résument en ces termes :

Nombreuses vedettes de la chanson mondaine qui se convertissent à la musique religieuse, reconnaissent qu'elles ont longtemps servi Satan. Elles ont même utilisé des puissances occultes afin de prospérer dans la musique. Aujourd'hui ces musiciens disent avoir tourné le dos à Satan, ils préfèrent ainsi servir Dieu en se consacrant à la musique religieuse pour la gloire du Seigneur.

La musique religieuse, dit-on, c'est celle qui mentionne les noms de Dieu, de Jésus et de l'Esprit Saint. Elle est d'usage dans les activités pastorales à des effets dévotionnels. Au niveau de l'instrumentation, on utilise la guitare, le synthétiseur, la batterie, l'orgue, le tam-tam et autres instruments traditionnels. Dans l'ensemble, l'orchestration est fort rythmée et très cadencée comme dans la musique congolaise moderne. Car il y a deux parties dont l'une est chantée et l'autre est très rythmée. On recourt constamment à l'usage de cris d'animation.

Bref, on exprime toutes les dimensions artistiques de la musique congolaise moderne. A dire vrai, cette musique religieuse est très entraînante et on danse à ses rythmes au même titre que ceux la musique "profane". Les fidèles soutiennent qu'ils dansent pour le Seigneur. Certains chrétiens de l'Eglise catholique sont tombés victimes de cette hystérie à travers les messes dites charismatiques, les groupes de prière, les veillées mortuaires où les chansons obéissent la même exécution que dans les "Eglises vivantes". La musique religieuse explique le frère Patrice Ngoyi Musoko a un impact considérable dans notre société, particulièrement aux lieux de deuil.

Les chanteurs exploitent différents thèmes qui peuvent instruire la population. Au lieu de deuil se retrouvent plusieurs catégories de personnes, même ceux qui ne prient pas et ne se rendent pas à une église.

Le lieu de deuil constitue une bonne occasion d'instruire les gens, de les fortifier, de les faire réfléchir et de les ramener à la raison. Il est très difficile de pécher au lieu du deuil à cause de la diversité des tendances. Tandis que la chanson touche le cœur de tous (Patrice Ngoyi Musoko, 2004, p. 32)

Dans beaucoup de cas, le même répertoire de chansons est exécuté par les membres différentes chorales des communautés chrétiennes c'est-à-dire toutes les confessions confondues. Et les veillées de prière sont d'usage dans les milieux catholiques, pentecôtistes, méthodistes et des sectes religieuses etc. Ils chantent tous, ils dansent tous et ils entrent en transe tous pendant les cérémonies de délivrance et d'intercession. C'est un "éveil spirituel" généralisé. Cette musique est chantée selon l'inspiration purement africaine bien claire, significative et porteuse par moment de leçons de morale. Rapportons-nous au fait à quelques chansons.

Ces chansons de louange et d'action de grâces sont une aspiration à la libération ou à la consolation, une profession de foi, d'espérance et de charité. Elles sont donc marquées par le battement des mains et des pieds en cadence, entraînant à la longue une sorte de transe collective, accompagnée de cris et danses dans l'enthousiasme des transports exaltés.

En effet, la prière s'est orientée depuis lors vers des formes les plus vivantes propres à la culture africaine où l'africain se fait pour ces modes nouveaux d'expression spirituelles, le messager d'un nouvel évangile. Cette musique s'impose comme un nouveau négro-spirituel en terre africaine.

1. Bwana Yesu Alisema (swahili)

Bwana Yesu alisema Kayeni ndani mwangu
Na mimi Na mimi ndani mwenu
Bwana Yesu Uzima na Ukweli
Eh Baba pokeya Pokeya sala zetu
Roho ya Bwana Shuka umwangike
Roho ya Bwana Shuka umwangike
Roho ya mapendo Shuka umwangike
Roho ya Uzima Shuka umwangike
Roho ya vipaji Shuka umwangike
Roho ya Bwana Shuka umwangike

Traduction française

Le Seigneur Jésus a dit Demeurez en moi
Et moi Et moi envers vous
Le Seigneur Jésus..... La vie et la vérité
Père reçoit Reçoit nos prières
Esprit du Seigneur Descends et répands-toi en nous
Esprit du Seigneur Descends et répands-toi en nous

Esprit d'amour Descends et répands-toi en nous
Esprit de vie Descends et répands-toi en nous
Esprit des dons Descends et répands-toi en nous
Esprit du Seigneur Descends et répands-toi en nous.

Il arrive des fois que les chants sont entrecoupés par des cris du genre : Alléluia ! - Amen ! répondent en chœur les membres de l'Assemblée.

Jésus Christ : Hier, aujourd'hui, demain et toujours. C'est dire que les miracles sont possibles en tout temps et en tout lieu. Ceci dit, les pasteurs et autres animateurs spirituels ont le "pouvoir" de délivrer et de guérir au nom de Jésus par l'imposition des mains sur la tête. Et les séances de prière organisées généralement en week end durent toute la nuit et se terminent aux heures du matin.

2. **Mungu ni mwema** (swahili)

R) Mungu ni mwema (2 x)

Mungu ni mwema ni mwema ni mwema sana ni mwema

1) - Anatupenda ni mwema

- Anatubariki ni mwema

- Yeye ni mwema ni mwema ni mwema sana ni mwema

2) - Aksanti kwake ni mwema

- Muumba wetu ni mwema

- Mungu ni muzima ni mwema ni mwema sana ni mwema

Traduction française

R) Le Seigneur est bon (2 x)

Le Seigneur est bon, il est très bon,

Il est bon

1) - Il nous aime, il est bon

- Il nous bénit, il est bon

- Lui-même est bon, il est bon, il est très bon.

2) - Nous le remercions, il est bon

- Il est notre créateur, il est bon

- Il est bon, il est très bon

3. **Sifu Mungu alleluia**

Refrain

Sifu Mungu alléluia..... Sifu Mungu amen, tumusifu

Mungu alleluia, sifu Mungu amen (2 fois)

1. Ni wa mapendo, Bwana Ni wa mapendo, ni wa mapendo,
sifu Mungu amen.

2. Ni wa uzima, Bwana Ni wa uzima, ni wa uzima,
Sifu Mungu amen.

3. Ni wa baraka, Bwana Ni wa baraka, ni wa
baraka, Sifu Mungu amen.

4. Ni wa matunzo, Bwana Ni wa matunzo, ni wa
matunzo, Sifu Mungu amen.

Traduction française

Refrain

Louez le Seigneur alléluia Louons le Seigneur
amen, louons le Seigneur amen.

1. Il est bon, le Seigneur Il est bon, il est bon,
louons le Seigneur, amen.

2. Il est la vie, le Seigneur Il est la vie, il est la vie, louons le
Seigneur, amen.

3. Il est la bénédiction, le Seigneur..... Il est la bénédiction,
il est bénédiction, louons le Seigneur, amen.

4. Il est la guérison, le Seigneur Il est la guérison, il est
la guérison, louons le Seigneur, amen.

NB : On peut multiplier les couplets à l'infini.

Longtemps considérés comme les leaders d'opinion, les musiciens congolais constituent les modèles d'hommes à suivre dans leur comportement. C'est ainsi que lorsqu'ils se convertissent et s'engagent à chanter les cantiques religieux, ils drainent derrière eux une foule d'adeptes.

C'est dans cet ordre d'idées que la troisième catégorie de personnes soutiennent ce qui suit :

L'expansion de la musique religieuse est une nouvelle forme de la pastorale. Nous savons tous combien la musique a de l'emprise sur la masse. Pour les membres de cette catégorie sociale, la musique profane est diabolique. Danser cette musique, l'écouter, l'aimer, produit des effets nuisibles à la vie. La musique mondaine conduit à la perdition, à l'immoralité. Ainsi, à toutes occasions (naissance, mariage, deuils, promotion etc.), plus question des chansons de Kallé, Franco, Zaïko etc. A la place, il n'y a plus que des cantiques. De temps en temps, même les orchestres traditionnels composent des chansons religieuses. Ainsi donc la musique religieuse serait une nouvelle forme d'évangélisation.

La musique religieuse, affirme un prêtre, nous permet d'élever toutes sortes de cris à Dieu et nous

rapproche de lui. Elle nous permet d'évangéliser. Introduire un message biblique dans une mélodie diffusée par les médias est une technique d'évangélisation qui donne des résultats non moins importants que ceux de l'homélie du curé, car tout le monde peut écouter la musique religieuse en tout temps. Imaginons le monde qu'atteint à l'instant d'une minute une parole chantée et diffusée sur les ondes.

En effet, certains chefs des Eglises ont installé leur propre chaîne de radiodiffusion et de télévision en vue d'assurer une large couverture médiatique de leurs chansons et prédications auprès des auditeurs et téléspectateurs. Il existe déjà à Lubumbashi la Radio Télévision Inter "Viens et vois", en abrégé R.T.I.V., la Télévision Evangélique Africaine, en abrégé T.V.A. et la Radio Canal de Vie. Enfin, la dernière catégorie de personnes enquêtées justifie cette expansion de la chanson religieuse et des sectes par la crise qui secoue le pays depuis de nombreuses années. Ils expriment leurs pensées dans les termes ci-après :

Notre population est préoccupée par la recherche de la survie. Les gens créent ainsi les assemblées religieuses afin de générer les recettes grâce à la dîme. Par ailleurs, la musique religieuse à travers les cassettes audio est devenue un marché très rentable. Les pasteurs incitent les adeptes à arracher les bénédictions divines avec la remise fréquente de la dîme. Le fait religieux est entré dans le domaine des affaires. Les pasteurs les plus entreprenants sont devenus de nouveaux riches qui installent une ou plusieurs concubines, car ils sont réputés bons payeurs, suivant l'opinion généralement répandue dans la société.

Cette opinion s'est traduite dans le fait en août 2001 à Lubumbashi où le pasteur le plus vénéré de la paroisse, "Viens et Vois, de l'Eglise Pentecôtiste a été suspendu, puis révoqué de ses fonctions à cause dit-on de ses nombreuses aventures galantes avec ses fidèles, parmi lesquelles les jeunes filles. Mais quatre mois auparavant, un autre homme de Dieu de la même paroisse a été condamné à 20 ans de prison ferme pour avoir rendu grosse une jeune fidèle étudiante à l'Université dont le corps fut découvert quelques jours plus tard en état de décomposition fort avancé, abandonné dans une hutte alors que la jeune fille se trouvait avec son concubin, le pasteur à la veille de sa disparition tragique. Le succès que connaît la musique religieuse est un phénomène sans précédent dans les annales de l'histoire de notre pays. Et même les fanfares des entreprises industrielles comme la Gécamines et la Société nationale des chemins de fer congolais, de l'armée et de la police nationales en ont intégré dans leur répertoire.

Ainsi donc pendant les cérémonies officielles, on défile aux sons et au rythme des cantiques et psaumes religieux. On écoute cette musique partout dans les véhicules de transport en commun, les boutiques et magasins et aussi dans les salons de coiffure. C'est dire que cette musique défraye aussi les chroniques de la presse écrite et audiovisuelle. Les groupes tels que Buloba, Makoma et les chanteurs Charles Mombaya, Matou Samuel, Denis Ngonde renversent monts et montagnes au passage. Le phénomène de cette musique religieuse et des sectes semblent à première vue échapper à la compréhension intellectuelle. Mais il y a lieu d'aborder les faits sur le plan sociologique afin d'apporter quelques éléments d'explication.

Les chansons développent les thèmes de l'invocation, de la bénédiction, de la bonté de Dieu, de la guérison,

de remerciement, de l'amour, de la délivrance et de la libération spirituelle. Il faut donc louer le Seigneur, car il est bon. Il est très bon. Les fidèles chantent ces cantiques très fort avec beaucoup d'engagement, de détermination et dansent avec joie au rythme de ces louanges. Ils aspirent tous à avoir une vie meilleure. Car ils estiment que toute belle vie est l'oeuvre de Dieu. C'est lui qui donne et retire soutiennent-ils ? A dire vrai, ces chansons traduisent l'âme de tout un peuple. Et la conscience de ceux qui président aux destinées de la nation doit être interpellée.

Il y a aussi la puissance du message donné par les prédicateurs qui attire les croyants, les délivre en même temps qu'il les libère. Pour ces prédicateurs "la guérison du salut de l'homme africain est dramatique. Question de fond et de foi : au regard de la situation actuelle qui caractérise le continent noir, après des siècles d'esclavage, de colonisation et trois décennies d'indépendance dans la dépendance internationale, la faillite et à présent la détresse, quel type d'homme, quelle valeur d'être humain est au juste l'Africain ? L'Évangile du salut en Christ le concerne-t-il réellement ? En quoi et comment Jésus-Christ, qui se proclame Rédempteur de tout homme, en tout temps, peut-il l'aider à sortir par lui-même de l'échec et du désespoir afin d'assurer son histoire propre" (Penoukou, E.J., 1994, 5)

Ce message est écouté et suivi par les intellectuels, les politiciens et par le peuple. Car les croyances religieuses comportent donc aussi une explication du monde et de l'homme, de leur origine, de leur destinée, elles touchent les gros problèmes qui échappent à la science, le bien et le mal, la souffrance et la mort, etc. (...). Et toute religion est, à des degrés divers, dogmatique, et sous cet aspect, exclusive (Golfin, J., 1972, 106-107)

En dernier ressort, il y a lieu de se demander : quelle est l'attitude des "Église-Mères" devant ce phénomène ? Quels sont leurs projets permettant de répondre aux besoins et appels qui favorisent les sectes ? Quel est le profil d'homme et de femme pour les horizons nouveaux ? Quelles relations les pasteurs doivent-ils entretenir avec l'élite ? Qu'est-ce qu'ils se disent ? Expriment-ils un certain souci du bien commun ou du développement du pays ? Dans l'affirmative, exercent-ils une certaine influence sur le pouvoir politique au mieux des intérêts de la nation ?

Autant "des lieux de quête et d'interrogation qui nous mettent, nous Africains, face aux problèmes essentiels de notre destinée : à l'idée que nous avons de notre situation, aux projets qui engagent notre conscience et notre être, aux aspirations et requêtes qui guident notre volonté d'espérance et notre souci de vérité humaine.

Ainsi, avec une vigueur ardente et une énergie de ferme impatience, nous nous étions jusqu'ici demandé :

- le Christ venu vers nous par le canal du monde occidental est-il pour nos peuples une chance ou une menace spirituelle ?
- l'Évangile tel qu'il nous fut annoncé par les étrangers constitue-t-il une force politique de libération

ou un pouvoir d'aliénation profonde ?

- le christianisme dans la configuration historique et culturelle de son message concerne-t-il notre situation ou doit-il être réformé de fond en comble, transfiguré dans son essence par un acte d'inculturation puissamment novateur" ? (KA Mana,

Certains d'entre eux font partie de la grande bourgeoisie industrielle et financière, caractérisée par le volume impressionnant de capitaux économiques et des richesses matérielles. Ils sont dépourvus de vertus cardinales, ils cultivent la haine et l'égoïsme. Ils baignent dans une dépravation totale des mœurs légères. Mais les sectes...

En effet, c'est dans cet ordre d'idée que peut être compris ce que le Cardinal Malula avait déjà émis à son temps le vœu d'envisager l'instauration de cet acte d'inculturation du christianisme. Il dit : "Le monde contemporain qu'il s'agit d'évangéliser, c'est pour nous africains, toute cette Afrique noire, sur laquelle souffle aujourd'hui le vent de l'authenticité. Une Afrique qui veut être elle-même, libérée de toutes les formes d'aliénation mentale. C'est à cette Afrique là qu'il nous faut annoncer Jésus-Christ comme Seigneur et Sauveur de l'humain, dans ses aspects politique, économique, culturel et spirituel.

Il ne nous appartient pas de faire le procès de l'évangélisation de l'Afrique par les missionnaires étrangers. Le passé, c'est le passé. Il nous faut regarder absolument vers l'avenir et voir comment l'Eglise en Afrique doit s'indigéniser, "se localiser" pour porter authentiquement le témoignage de Jésus-Christ. Cette tâche incombe aux premiers chefs chrétiens africains. Elle requiert un esprit de profonde responsabilité, de créativité et de dynamisme". (Malula J.A., 1974,12-21). Et au cours d'une autre occasion abordant le même sujet, il avait conclu en ces termes : "Hier les missionnaires étrangers ont christianisés l'Afrique. Aujourd'hui, les Negro-Africains vont africaniser le christianisme".

L'analyse des témoignages livrés à ce propos permet d'en déduire ce qui forme le courant d'opinion publique à propos de la musique religieuse et des sectes. En effet, dans beaucoup de cas, nombreux sont les chrétiens qui, croit-on, jugent les grandes Eglises comme étant hypocrites. Car pasteurs, prêtres et évêques fraternisent avec les affamateurs et les assassins du peuple, dans des circonstances qui équivalent à être leurs complices, à ménager et approuver le mal. Ndaywel stigmatise aussi cette situation.

Il souligne que c'est le résultat de tout un cheminement, amorcé vers les années 70, où on s'interrogeait encore sur l'ambiguïté du message chrétien qui passait pour être lié à l'acculturation que l'on dénonçait par ailleurs. Un chanteur congolais Kiamwangana Mateta (Verkys) avait réussi à traduire cet état d'âme.

Je me demande souvent

Oh dieu! Je me demande si souvent

La peau noire d'où est-elle venue?

Notre premier ancêtre qui est-il?

Puisque Jésus le fils de dieu est blanc

Adam et Eve sont aussi des blancs
Tous les saints sont aussi des Blancs
Pourquoi, Seigneur, tu as fait ainsi?
Je me demande souvent
Oh Dieu! Je me demande si souvent
Dans tes livres sacrés, nous constatons que les images des anges
Que les images des saints sont celles des Blancs...
Lorsqu'il s'agit du diable
On lui donne une tête de nègre, une tête toute noire
D'où vient cette injustice
Les couplets suivants traduisent davantage la révolte et le souci de ne plus se laisser abuser
Je me demande souvent
Oh Dieu! Je me demande souvent
La peau noire d'où vient-elle
Les "oncles" (les colonialistes) nous ont donc trompés
Les statuettes de nos ancêtres, ils le rejettent
Mais que voyons-nous à l'église?
Nous prions le chapelet à la main
Les statues ornent l'ensemble de l'église
Mais ces statues représentent des Blancs
Pourquoi seigneur?
Je me demande souvent
Oh Dieu! Je me demande si souvent
Les prophètes à eux les Blancs nous acceptons.
Lorsqu'il s'agit d'un nègre, ils n'y croient pas.
Pourquoi Seigneur nous as-tu créés ainsi?
Notre ancêtre à nous les nègres où serait-il?
L'Afrique a maintenant les yeux éveillés
L'Afrique ne fera pas marche-arrière?

Ces paroles sont symptomatiques du degré d'intériorisation de l'authenticité dans le peuple; elles expriment une interrogation profonde, dont une tentative de réponse n'a pas pu se dessiner qu'après des années, grâce à la prise de conscience de la nécessité de l'enculturation. De nos jours, en effet, le peuple s'est approprié la bible et n'hésite pas à l'utiliser hors du cadre dans lequel le missionnaire qu'il l'avait apportée lui avait conseillé de faire (Ndaywel è Nziem, 1997, p.698).

Pourtant de ce qui précède, le Congo apparaît comme cette terre à prophètes noirs. Car l'histoire nous renseigne qu'au début du XVIIIème siècle, Béatrice, qui prétend être la réincarnation de saint antoine tente de renforcer le royaume Bakongo et de créer une église nationale en rejetant l'église missionnaire et en africanisant le dogme.

Deux siècles plus tard, simon Kimbangu qui a été visité par Dieu, apparaît également comme le prophète du Dieu des Noirs par opposition au Dieu des missionnaires chrétiens. En même temps qu'il diffuse la bible, pratique le baptême et la confession, il annonce la libération imminente et tend créer une église indigène. Les sectes n'admettent pas de pacte avec le diable. Même quand le pouvoir a finalement récupéré certains de leurs chefs.

Par contre, à en croire une certaine opinion, les groupes de prière récupèrent le climat de fraternité, de solidarité et de prise en charge mutuelle caractéristiques des sociétés traditionnelles et que recommande l'Evangile. Et la fraternité s'exprime souvent dans le caractère vivant et festif de l'organisation de la vie du groupe.

Il règne donc dans ces milieux, fait-on savoir, la chaleur humaine, attention et soutien des petites communautés soudées; partage d'un but et de fraternité, attention aux individus, protection et sécurité : spécialement dans les situations de crise.

Dans les sectes, soutiennent les adeptes, les cultes sont vivants, les foules chantent, dansent, entrent en transes. Ainsi apparaît pour certains, une nouvelle tâche, celle d'organiser une pastorale ferme à l'égard des croyances et pratiques sorcières. Celles-ci, divisant et décimant les familles, compromettant le succès de la pastorale familiale. En d'autres termes, si les adeptes remplissent les temples, affirme-t-on, c'est parce qu'ils sont poussés par la soif d'obtenir les guérisons, de trouver un emploi, de rencontrer un fiancé ou une fiancée. En outre, l'opinion la plus répandue sur les sectes atteste que les fondateurs de celle-ci exploitent leurs fidèles et cela se vérifie, les pasteurs et les fondateurs commercialisent les dons et grâces de Dieu. Ainsi, les grâces se vendent selon un tarif : en donnant autant, Dieu accorde autant, disent les prédicateurs.

Pour les adeptes, les sectes apportent des réponses à leurs problèmes. C'est une expérience religieuse satisfaisante qui met l'accent sur le salut et la conversion. C'est un lieu où l'on obtient la guérison physique et spirituelle. Bimi Ombale ancien chanteur de Zaïko Langa Langa témoigne que: à ceux qui me considéraient comme leur idole, je dis "c'est Jésus l'idole, c'est lui la vraie vedette". Il avoue s'être converti en 1995 après avoir contracté le Sida. C'est Dieu qui m'avait guéri, confesse-t-il. Frère Carlyto est un autre miraculé. Cet ancien chanteur de l'OK Jazz, de Franco et de Choc Star (...) affirme également avoir été sauvé d'une maladie incurable (François Katendi, 2004, p.66).

Les témoignages sont nombreux et forts diversifiés dans ce domaine. Raisons pour lesquelles, les sociologues attribuent depuis longtemps la naissance des sectes à l'espoir qu'elles font surgir de trouver en elles une réponse à des problèmes existentiels et des doctrines plus pratiques, de nature à donner des réponses

immédiates aux nécessitez (...). C'est encore ce point de vue sociologisant qui estime que la voie des sectes est le chemin obligé pour l'établissement d'une église zaïroise (Van Parys 1990, .370).

Quant aux chansons et musiques qui accompagnent la prière leur rôle est très prépondérant dans la mesure où un adage latin dit : "Qui chante bien prie deux fois". Pour Weber, "Le peuple ne vibre qu'avec le chant qu'il reconnaît comme sien et grâce auquel il se retrouve dans l'expression de son âme et de sa culture" (Weber, LMD cité par Tsasa Thambu Mamu, 1981, p.7) d'où l'engouement que suscite cette musique religieuse dans la société congolaise.

Au même moment que la chanson religieuse a remplacé la chanson dite mondaine, des groupes ou orchestres religieux ont vu le jour d'abord à partir des chorales et ensuite, le débauchage s'est installé à l'égard des musiciens mondains. Etisomba, Feza Shamamba, Jolie Detta, Mopéro wa Maloba, Debaba, Carlito etc. ont déserté la scène mondaine pour constituer des orchestres religieux. Et le mouvement se poursuit au rythme des conversions. Par ailleurs, plusieurs bars, autre fois célèbres à Kinshasa et à Lubumbashi, ont été transformés en salles de prière ou en Eglises, le bar Lualaba à la commune de Kamalondo est devenu une Eglise Christ Puissance des Nations après avoir servi de ciné vidéo. A la commune de Katuba, c'est le magasin chez "Mulumba" qui est devenu une succursale de l'Eglise Inter Viens et Vois, l'actuelle Eglise Béthel-Pentecôtiste sur la rue Kimilolo est un ancien bar restaurant, et "chez Bobo" est devenu l'Eglise Branam El Shaddai Tabernacle, l'ancien night club, le Pigeonnier, situé dans la commune de Lubumbashi, a servi à un moment donné de lieu de culte de l'Eglise Jésus en Toutes Langues. Autre temps autres moeurs, dit-on, ceci est un signe de temps.

La prolifération des sectes est un phénomène mondial. Pour l'Africain, en général et le Congolais en particulier, l'éclosion de ces groupements religieux s'explique entre autres raisons dit-on par l'insatisfaction ressentie par certains fidèles au sein de l'Eglise missionnaire. Dans cette dernière, certains baptisés se sont sentis en marge de la culture africaine. Pour Kiazayika, l'africain est engagé dans une lutte pour sauvegarder la vie.

Dans la solidarité, il se crée en assurant le triomphe de la vie sur la mort et fait ainsi aboutir le projet de la vie. C'est dans cette perspective qu'il faut aborder ce qu'on appelle "solidarité africaine". Ce désir profond de la vie africaine s'exprime par la ruée vers les groupes de prière, sectes en quête d'un christianisme "africain" (Kiazayika Kingengo, P., 1998, p.14). Chansons et danses relèvent de cette culture africaine qui fait dire aux uns et aux autres que tout le monde chante en Afrique et au Congo dans le malheur, tout comme dans la joie.

Tableau 7: différence entre la musique congolaise moderne et la musique religieuse.

Différence entre la musique congolaise et religieuse	%
a. une très grande différence	
b. une grande différence	

c. aucune différence	
d. La différence n'est pas trop remarquable	
Total	1

Comme vous l'avez pu remarquer à la lecture du tableau n°1, parmi les vedettes de la chanson congolaise qui occupent le premier plan figurent aussi celles de la musique religieuse dont Samuel Matou, Micheline Shabani, Carlyto, le couple Buloba et Mopero. C'est ainsi qu'à la question de savoir: quelle différence faites-vous entre la musique religieuse exécutée actuellement dans les églises chrétiennes et la musique congolaise moderne?

Les données obtenues à cette question renseignent que 61% des avis exprimés affirment qu'il n'existe aucune différence du fait que le rythme et la mélodie sont les mêmes. Il en fut autant de même au début entre les chants des Noirs Américains exécutés dans les plantations et les négro-spirituels chantés dans les églises chrétiennes aux Etats-Unis d'Amérique. Il est vrai que de part et d'autre cette musique joue un rôle d'euphorisant pour la séduction des pratiquants surtout dans les églises de réveil. Est-ce une particularité à la culture négro-africaine?

En république démocratique du Congo, ce rite dit charismatique a été conçu et mis en pratique au sein de l'église Catholique Romaine par les initiateurs de la théologie africaine dont le foyer de rayonnement était en son temps les Facultés Catholique de Kinshasa. A vrai dire, ce rite était opposé aux chants gregoriens qui échappaient à la compréhension des chrétiens africains. Il est vrai que les tenors de la théologie africaine ont été combattus par Rome et nombreux d'entre eux n'enseignent plus aux Facultés Catholique de Kinshasa, ayant été relegués dans leurs milieux d'origine, mais le rite est resté d'usage à travers le pays au sein des églises chrétiennes d'origine étrangère et locale.

La chanson de variété

Le rapport entre la musique congolaise moderne et la société est vite établi. Car les artistes musiciens expriment à travers leurs chansons, tous les sentiments particuliers, toutes les nuances de la joie, de la sérénité, de la gaieté ainsi que tous les degrés de la tristesse et de l'anxiété. Ils chantent les angoisses, les soucis, les douleurs, les joies, les aspirations du peuple et l'amour. Ils chantent ce qu'ils voient, ce qu'ils entendent et observent autour d'eux c'est-à-dire dans la musique congolaise moderne, il n'y a pas de fiction.

Car les musiciens traduisent l'expérience des relations individuelles et collectives dans la société. Les musiciens assument celles-ci, les valorisent, les refusent ou les remettent en question dans leurs compositions. Ils opèrent de ce fait le passage des attitudes vitales aux attitudes esthétiques du fait que, la musique exprime les sentiments par des sons mesurés et cadencés, enlève à l'expression naturelle sa violence afin de l'adoucir et de la tempérer c'est-à-dire la musique ne doit pas reproduire l'expression des sentiments comme éruption

naturelle de la passion, elle doit faire pénétrer dans les sons combinés selon les rapports du nombre et de l'harmonie, une vie plus riche et plus animée, elle idéalise l'expression lui donne, forme supérieure créée entièrement par l'art et par lui seul (Hegel 1973, 103).

Notre démarche consiste à découvrir le langage des mots qui expriment dans la source vive du sentiment et de l'émotion sympathique. C'est cette manifestation sensible qui prend la forme d'une communication qui nous est faite par une personne vivante, laquelle met son âme tout entière dans l'oeuvre qu'elle exécute [...] (Hegel,1973, , .103).

Car, "si une oeuvre a une existence intérieure, elle doit d'abord aux phrases chantées qui la composent", dans la mesure où les individus réfléchissent, s'identifient et agissent suivant le comportement suggéré ou dicté dans la chanson.

A ce propos Hegel écrit que "C'est seulement lorsque dans l'élément sensible des sons, et leurs divers modes et combinaisons, un sentiment, une pensée sont exprimées avec vérité que la musique s'élève au rang d'un art véritable (Hegel, 1973, .99). Nous essayerons de le faire comprendre dans la mesure du possible par des exemples.

Il s'agit dans ce contexte bien précis d'un essai d'analyse partant de la sociologie de la création des oeuvres musicales dont le principe recommande à l'analyse d'interpréter la chanson en rapport avec l'environnement socio-économique de sa création qui concerne l'amont, tandis que la sociologie de la réception et de la consommation qui concerne l'aval fera l'objet de notre enquête finale. Ceci étant dit, "c'est par voie de conséquence dit-on, on peut dire que c'est dans l'infrastructure sociale de la création artistique qu'il faut chercher l'explication des particularités du fond et de la forme de certaines oeuvres" [...] (Pospelov, G.N., 1967, .583). La musique congolaise moderne offre sans contexte des oeuvres les plus réalistes.

Dans cette perspective d'approche de la chanson congolaise, le chercheur peut tabler son analyse en tenant compte de trois dimensions importantes : à savoir la dimension historique, la dimension linguistique et enfin la dimension poétique.

Bikondou-Milandou rapporte qu'en examinant la thématique de la musique du Congo et du Zaïre de 1920 à 1970, Sylvain Bemba relève la coïncidence des thèmes avec les mutations qui ont historiquement secoué les deux pays de sorte qu'il est tout à fait possible de lire le cheminement social et psychologique des populations à partir de leur musique. En effet, les textes de la chanson racontent des situations sociales et des états psychologiques collectifs nouveaux ⁽¹⁴⁾. Dans cet ordre d'idées, le texte le plus percutant est certes : "Ata Ndele", chanté par Edou-Elenga. Cette chanson prophétique d'un souffle relativement court, mais chargée d'une profonde réflexion, contenait des signes avant coureurs du mouvement d'émancipation du peuple congolais. Elle coûta à son auteur la prison.

(14)

Car il était très tôt pour les Congolais de penser déjà à la libération du Congo au début des années 1950.

1. Ata Ndele

Ata Ndele Mondele a kobaluka

Ata ndele mokili ekosukwama

Ata ndele mokili ekoboluka

Ata ndele mokili ekosukwama.

Tôt ou tard, il sera renversé le pouvoir blanc

Tôt ou tard, le monde sera purifié

Tôt ou tard, le monde basculera

Tôt ou tard, le monde sera purifié.

Dans les mêmes cordes vocales, Luambo Makiadi alors Franco chante en kikongo (dialecte) "Ko yimbi ko" peu avant 1960. Le poète posa déjà à son tour à cette époque aux colonisateurs le problème de la concession du patrimoine ancestral en pleurant dans son chant d'une voix langoureuse.

Ko Yimbi ko

Yimbi ee mama

Yimbi ee

Ko Yimbi ko

Kuwidi

Mono bu Edilanga e ?

Ko Yimbi ko

Twala mulan'amo iyenika

Koyimbi,* ko

Epervier ! au nom de ma mère

Epervier !

Ecoute, épervier.

N'écoutes-tu pas ?

Que je pleure

Ecoute, Epervier

Epervier

Donne mon enfant que j'allaité.

Luambo Makiadi subit le même sort qu'Adou-Elenga, car "l'épervier vit que cela venait trop tôt et ne voulut pas remettre l'enfant" (Masa-Ma-Mateka, 1973, .50). Kabasele de son côté chanta "Mpasi ya Mokili" et Mokili ngonga dans lesquelles sera prédite l'accession à l'indépendance des nations Africaines.

Ainsi, malgré le refus du colonisateur de relâcher l'enfant, le mouvement de l'émancipation était déjà

acquis à la cause des nationalistes. Et, si la chanson comme expression de nationalisme est chantée par Kabasele dit Kallé à travers "Indépendance Cha-cha", exécutée par l'African Jazz, le 20 février 1960, jour de clôture des travaux de la table ronde de Bruxelles qui décidera du destin politique du Congo-Belge.

C'est une chanson dont les paroles sont chargées d'un message libérateur et vont cristalliser l'espérance populaire autour du mot "Lipanda" qui veut dire indépendance. Cette chanson a été reprise dans tout le continent africain et même en Amérique Latine, jusqu'à devenir l'hymne de tous les mouvements de libération africains à l'aube des indépendances (Kolomoyi Kadima Nzudi,SD).

Refrain :

Indépendance Cha cha to zui e

O Kimwanza Cha Cha tubakidi

O Table ronde Cha Cha ba gagner O

O Dipanda, Cha Cha to zui e.

1. Assoreco na Abako bayokani moto moko

Na Conakat na Cartel balingani na front commun

Bolikango, Kasa-Vubu, mpe Lumumba na Kalonji

Bolya, Tshombe, Kamitatu

O Essandja, Mbuta Kanza

2. Na MNC, na Ugeco, Abazi na PNP

Na PSA, African Jazz

Na tab le ronde mpe ba gagner. Traduction

Refrain : L'indépendance, Cha Cha, nous l'avons eue

Oh ! L'indépendance, Cha Cha, nous l'avons eue

C'est à la Table ronde, Cha Cha, qu'elle a été gagnée

1. Assoreco et l'Abako se sont unies, telles un seul homme

Et la Conokat et le Cartel au sein du front commun

[Il en est de même de] Bolikango et Kasa-Vubu, Lumumba et Kalonji.

Bolya, Tshombe, Kamitatu

Essandja et le vieux Kanza

2. Le MNC, L'Ugeco L'Abazi et le PNP

Le PSA, l'African Jazz

A la table ronde, ils l'ont aussi emporté.

Cet élan sera poursuivi par d'autres chansons dont :

- Bilombé ba gagné

- Les meilleurs ont gagné

- Ngonga ebeti indépendance
- L'heure a sonné par l'indépendance
- Matata masili na Congo
- Les troubles ont cessé au Congo
- Les toponaki bino bo yokana
- Nous vous avons élu pour la concorde.

Avec la création de l'organisation de l'Unité Africaine, abrégé OUA en 1963, Kallé compose "Carrefour-Addis Abebas" et enfin "Ebale ya Congo" tandis qu'à la même époque Luambo Makiadi, "dans un discours à la fois engagé et moraliste, stigmatise le comportement quelque peu irresponsable de certains membres de la première législature". Il avait composé aussi une oeuvre en mémoire de Patrice Lumumba, assassiné lâchement le 17 Janvier 1961 dans la province du Katanga.

Lumumba, héros national

Bakangaki nga a bandeko
 Bapekisaki nga a bandeko
 Kombo ya Lumumba naloba te (...)
 Banyokolaki na a bandeko
 balingaki nalela Lumumba te
 Lumumba akufeli l'unité nationale
 (...) Basekaki nga a bandeko
 Nakomaki nde kobima na tango
 bazui yo na mandefu, yo
 nationaliste (...)
 Nakimaki ndako na nga bandeko
 balingaki nalela ata Lumumba te
 Lelo la vérité o rien que la vérité.

Traduction

On m'avait arrêté m'interdisant
 de parler de Lumumba
 J'avais été torturé afin que je ne
 pleure pas Lumumba, martyr de
 L'unité nationale (...)
 On s'était raillé de moi. Assigné à
 Résidence et taxé de Lumumbiste

à cause de ma barbe. (...)

J'avais vécu loin des miens

Interdit de pleurer Lumumba mais

la vérité vient de triompher (...)

Cette chanson écrite dans un style plus ou moins direct, caractérisé par le tempérament de l'auteur en sus de ses origines paternelles tétela comme Lumumba. Mais son exécution a été rendue possible après que Lumumba soit proclamé "Héros national" par Mobutu le 24 novembre 1966, date anniversaire de sa prise de pouvoir par un coup d'état militaire, intervenu une année auparavant.

L'occasion était ainsi propice aux nationalistes de s'exprimer. Tabu Ley chanta à son tour "Patrice Emery Lumumba "Héros national". Il en fut de même de Kallé dont l'hommage à Patrice Lumumba était antérieur à cet événement. Toutefois, ces différentes chansons seront vite censurées avec interdiction formelle de passer sur les antennes de la Radio Nationale Congolaise durant tout le règne du Maréchal dictateur.

C'est ainsi que le monument qu'il avait promis d'ériger en mémoire de Lumumba au cours de cette grandiose cérémonie du premier anniversaire de son règne, ne vit "jamais le jour, tandis que le billet de 20 Makuta, imprimé avec l'effigie de Lumumba fut progressivement retiré de la circulation par la Banque Centrale à la demande expresse de Mobutu.

Et pourtant son avènement au pouvoir en 1965 était accueilli avec soulagement profond. La production musicale de l'époque offre les témoignages éloquentes par exemple "Cinq ans" de Rochereau et l'African Fiesta le peuple chanté à l'aube du 24 novembre 65 et tant d'autres titres en rapport avec l'opération : "Retroussons les manches".

"... Bamama, Ba tata na ba

Tobima libanda a

Toyo kana, tobongisa

mboka

Cinq ans, cinq ans

Mobutu o kotelemisa Congo

Cinq ans, cinq ans

Biso tokoyokana..."

Traduction

Femmes, hommes et enfants

Sortons tous

Entendons-nous, construisons le pays...

Cinq ans, cinq ans

Mobutu redressera le Congo

Cinq ans, cinq ans

Nous nous entendrons.

Il en sera de même en 1967, lorsque Mobutu avait décrété un assainissement des finances publiques, Bombenga chanta avec l'appui artistique de l'orchestre "Vox Africa" : 67 Mbula ya sacrifice (67 année des sacrifices). Il exposa de façon claire le bien fondé de la décision du jeune président de la République en cette matière. Il rapporte à ce sujet ce qui suit :

67 mbula oyo ya sacrifices

67 mbula oyo tokanga mabumu

Na mbula ekoya nde tozui oyuo to koluka.

Traduction

67, cette année doit être celle des sacrifices

67, nous devons serrer la ceinture

Les années futures nous aurons ce que nous

aurons ce que nous cherchons aujourd'hui, c'est-à-dire le bonheur.

Il y a lieu de noter qu'au cours de cette année 1967, Luambo Makiadi qui s'appelait encore Franco de son nom de scène, va récidiver par un titre provocateur à l'endroit de Mobutu. Il s'agit de "Boucherie nationale", dédiée en mémoire de Kimba, Mahamba, Bamba et Anani auteurs présumés du "Complot de la Pentecôte", pendus publiquement à Kinshasa sous l'ordre personnel du général président.

Il ressort que du fait d'avoir dénoncé ce fait par la voie de la chanson Franco s'était retiré de peur à Brazzaville pour se mettre hors de portée de représailles du nouveau régime avant d'être récupéré par le pouvoir mobutien et de se hisser au rang des inconditionnels mobutistes du temps fort du M.P.R. où il a chanté la gloire du Maréchal dictateur sous toutes les facettes et reçut en retour de nombreuses largesses du guide de la Révolution" : Néanmoins Kallé qui n'a jamais voulu chanter un seul instant le nom de Mobutu ni de sa "Révolution" quitte Kinshasa en 1968 et s'installe à Paris en exil volontaire et fonde l'orchestre African Team.

A dater des années 1970 jusqu'à la fin du Régime de Mobutu en 1997, une Commission Nationale de Censure fut mise en place et frappait avec rigueur toutes les oeuvres de l'esprit non conformes aux idéaux du parti-Etat. Ce fut l'instauration de l'animation politique de glorification à Mobutu et aux autres dignitaires du M.P.R. Nous y reviendrons dans le Chapitre consacré à l'animation politique. Cette musique était le reflet de l'époque et de la société qui l'a produite.

Avec l'avènement de l'arrivée au pouvoir de Laurent-Désiré Kabila en mai 1997, la Chanson Congolaise avait repris ses allures nationalistes avec "Franc Congolais" (Mwana Mpo) chantée à la veille du lancement du nouveau Franc congolais en juin 1998, ainsi que "Tokufa mpo na Congo", exécutée au lendemain de la guerre d'agression déclenchée le 2 Août 1998. Ces deux titres du répertoire de la chanson congolaise ont dû renforcer la cohésion nationale au cours de la période de cinq ans que dura cette guerre.

La dimension linguistique de la Chanson Congolaise renferme les valeurs socio-culturelles, morales et psychologiques indéniables dans le domaine des sciences humaines permettant de déceler l'évolution des mentalités de la société congolaise. Partant de ce contexte, Tshonga Onyumbé signale qu'il existe beaucoup de mots en lingala qui sont entrés dans le langage courant pour une courte ou une longue durée (Tshonga Onyumbé, 1997, 439).

Ces mots sont au départ des noms propres dans la chanson orchestrée. Ils deviendront par après substantif ou adjectif et utilisés en français, en lingala ou en importe quelle langue nationale du pays avec une autre signification. Il y a lieu de relever quelques exemples afin d'expliquer le phénomène. Nous prenons en considération les cas de "Sawa ayaki Munzamba 1964", "Mukala gouvernement 1965" et "Mongali 1971, oeuvres de l'auteur-compositeur Tabu Ley, accompagnées respectivement par l'orchestre African Fiesta et Afrisa. Nous pouvons analyser le passage de ces mots propres aux néologismes sémantiques dans le langage quotidien consacré.

Sawa : En indoubil (Lingala asserti des mots étrangers parlé par les jeunes kinois sous forme d'argot, désigne de façon ironique un Ouest africain, car ces derniers prononcent mal le (V), Ça va = Ça Wa d'où l'appellation Sawa en lingala.

L'opinion kinoise répondue à l'endroit des ouest-africains au début des années 1960, voire 1970 était très négative c'est-à-dire méprisante, car bon nombre d'entre eux n'étaient pas instruits. Certains Congolais les considéraient comme des gens sales et étaient répétés pour les gris gris. Ainsi, une Congolaise qui entretenait des relations intimes avec un membre de cette communauté était l'objet des moqueries et de rejet parmi ses compatriotes d'où le caractère ironique de la chanson "Sawa Ayaka Munzamba" (littéralement Sawa était arrivé célibataire). Pour ce faire, les congolais ne comptaient pas d'amis au sein de cette communauté et tout contact avec eux se limitait dans le domaine des "affaires", à vrai dire, du trafic illicite de tout genre qu'ils exploitent ou dans le cadre de la recherche d'un pouvoir occulte. Ils vivaient en fait en vase clos et s'intégraient difficilement dans la culture d'adoption. Mais pour une catégorie de femmes libres, ils jouissaient de réputation de bons payeurs. Et certains kinois affirmaient même qu'ils envoûtaient les femmes par les pratiques magiques et ils n'hésitaient pas parfois de recourir. Voilà autant des motivations qui avaient inspiré le poète à traduire dans les faits cette réalité socio-culturelle dans la chanson ci-dessous.

1. Mukala, nom de famille du secrétaire particulier de Tabu Ley à l'époque de Rochereau. Ainsi dans la chanson intitulée : "Mukala Gouvernement", l'auteur-compositeur invite Mukala à suivre une belle femme qu'il a certainement vue pour son compte. Ainsi du fil en aiguille Mukala prend une nouvelle expansion et désigne en lingala, un entremetteur entre un homme et une femme ou garçon de course ou encore secrétaire particulier.
2. Mongali dans le contexte de la chanson Mongali est le nom que porte le jeune homme entretenu et

habillé par une femme généralement plus âgée que lui. Mongali est le prédécesseur de Mario.

Il y a eu autant de mots dans ce glossaire comme "Edo" de Zaïko Langa-Langa 1975. Il s'agit d'un aventurier garçon vivant en Europe pour des raisons d'études. Ainsi pendant les grandes vacances à Kinshasa Elo contracte des fiançailles avec une jeune fille, avec ferme promesse de mariage. Mais l'aventurier fiancé, avait une femme et des enfants en Europe. La déception est grande à l'endroit de la jeune fille. Elo désignera désormais tout garçon courtisant de genre trouble fête. Le comportement dénoncé dans la chanson est monnaie courante dans la société kinoise en particulier et dans les autres villes du pays en général.

Tovanda na biso lokala tolingani

Yoka maloba Elo azalaki kopesa ngai

Pe natiaki motema ngai kaka se ye

Aya na ba vacances abenga ngai fiancée

namemi ye na b aboti po bayeba ye

nazuwi mobali oyo akobala ngai

oyo akosalela ngai avenir

oyo tokobota na ye bana

bandeko boyoka suka ya likambo somo

azuwa ya ye mwasi kuna na Poto

abota na ye bana baboti na Zaïre bayeba

Elo motema boni osali ngai boye.

Traduction

"Marions-nous, nous nous aimons tant"

Ecoutez les beaux discours d'Elo

Et je lui ai donné mon corps, tout moi-même

En vacances, il me présentait : "ma fiancée"

Je l'ai présenté à mes parents, ils l'ont reçu

mon digne époux qui me prendra avec lui

et il fera le bonheur de mon avenir

et je lui donnerai des enfants beaux.

Ecoutez maintenant le comble de l'horreur

Monsieur s'était marié déjà en Europe

Monsieur avait des enfants et ses parents au pays le savaient

Elo toi que j'aimais tant, pourquoi cela ?

En partant de cette "ruse diabolique" souligne Puis

Ngandu la chanson ramène l'amour et la passion à un calcul abominable. En même temps que tout au travers des différentes figures de style, l'amant - ou l'amante - est accrédité d'un rôle maniable de montreur de

marionnettes. La chanson Elo, un "tube "de cette époque, le signifie plus brutalement (Ngandu Nkashama, P., 1988, 66).

La dimension poétique écrit Tshonga Onyumba se trouve dans la structure du texte et dans les images utilisées pour s'exprimer, ces images proviennent du fond culturel : il s'agit des proverbes, des citations et autres symboles utilisés dans les langages courants. L'originalité de l'auteur réside principalement dans le choix des images et l'opportunité de leur emploi dans un contexte donné.

Ainsi, l'assemblage de la construction du texte qui raconte la circonstance et de l'image crée la poéticité et les images qu'il utilise sont le reflet des paramètres du circuit thématique (Tshonga Onyumba,). C'est-à-dire le style personnel de l'auteur-compositeur est la manière par laquelle un artiste-musicien opère cet agencement, organise ce langage second, constituait propre systèmes de connotations. Ce traitement dynamique, de la chanson se fait sentir à travers les oeuvres comme Mabele Maya de Lutumba, Mokolo na ko kufa, Mosolo Tabu Ley. Ces chansons relèvent du domaine de l'existence humaine où le rythme et la mélodie qui les accompagnent consolent, procurent du plaisir lié aux meilleurs moments de la vie et bercent les états d'âme en cas de détresse.

Mabélé de Lutumba répond à toutes ces qualités d'un poème de haute facture. Mabélé, mot lingala qui signifie la terre est une projection d'un homme sur la vie. Il naît, il grandit, devient adulte et hélas, vieillard courbé sur sa canne et mendie sa pitance. Et la mort survient, il retourne à la terre, parce qu'il est poussière. C'est une oeuvre littéraire et philosophique d'une grande profondeur qui invite à la méditation. "Sa mélodie coule en ligne dit-on, très simple mais d'une souplesse telle que chaque mot, chaque syllabe s'y couchent de soi. Avec des inflexions épuisant naturellement les sinuosités du rythme musical. La partition moule les paroles autant que celles-ci pétrissent la musique. Mariage parfait, s'il en est. Le résultat [...],

L'inspiration abondante et puissante fouille du profond de l'âme de l'arbitre [...]. La guitare va discrète, sous la trame des paroles, mais cette fuse et avec elles trompettes et saxo délurés en gerbe euphoriques [...] Le chanteur Mangwana affiche un instinct indéniable du grand art. Il s'efface; sa voix dépouillée laisse parler les mots leur valeur intrinsèque. Mais quelle phrase ! Impeccable. Même quand l'oreille soupçonne l'épuisement du souffle (cfr. Zaïre.....).

En fait, Mabélé demeure l'une des meilleures chansons de la musique congolaise moderne en général, et, Lutumba, l'auteur de la chanson en particulier. Mabélé mérite une place parmi les plus beaux chants humains. C'est un véritable hymne à la vie, il coule comme elle : en contraste qui ne sont que facettes de la réalité.

Mabele

Soso eleli e soso ekolela ngoya o

Soso ekolela a bandoki bazangi ndako

Sima ya ma ngonga tongo ekotana

Ton go ekotana o ndeko ya makambo
Basusu na bisengo basusu na mawa
Wapi yo mbole o.
Kadi opesi nkanda esika na motema
Bougie ekonangisaka mpinzoli mpo na mpasi
Elei mpasi ya moto ngai naleli ya lolengo
Okoki ata Kabanza otiki moto akobela
O mpo nayo bolingo eleki metele mama a
Mabele o dis Zuani mabele
Moto na bolenge alingi asala économie
Azali nde kobanga mokolo akokoma mobange
Akoma mobange a changer nde makanisi
Alobi alia falanga naye nyonso abomba
Noki etikala o na ba oyo bamonaki mpasi te
Basakana na falanga
Mabele, nani alela ye, mabele ye ye ye
Mokolo nakokoma mabange ngai masiya
Nayebi nakotambola na nzete na balabala
Mpo nasengaka likuta ngai nabikela
Basusu batunaka soki ngai nabikela
Basusu batunaka soki ngai na botaki te
Ba oyo nakabelaka bakomi nde koseka ngai
Nakipa te o, Nzambe nasalaka la vie ya sans soucis
Mabele ! Mabele ! Mabele ye ye ye, mabele ...
Mokolo nakokufa nkake ekobeta
Dis kadi olobelaka bato maloba nangai ya suka
Motu nangai bakamata basala monument
Soki mopaya aye balobela ye nsango
Bambanda bakosepela basi ngai natiki
Bafamille bakosepela biloko ngai natiki
Binemi bakoloba : "Apusa lofundo"
Ebembe ya soso matanga te
Nalapa nzembo, nalapa makasi, mabele !
La vie na ngai oyo ya sans soucis e

Mwasi nangai nzingi famille nangai mabele
Nauta na mabele nakozonga na mabele
Mokolo nakokufa nayebi nakopola o
Baliaka nangai bako kanga zolo na nsolo
Bamelaka nangai bakokima kosokola ngai
Ebembe ya Masiya ata bokimi e banzazi bakolela ngai
Nazali na confiance, Mabele.
Pokwa ekomi o moi mokokota e
Butu ekoyinda mokolo mwa bandoki banganga
Libala oyo ya mwana na kati
Maswa ekufaka libongo ekotikalaka
Mama na Lola tangela mwana nkombo ya tata Masiya
Mokili ekokufa masumu eleki
Kasi nkombo ya nzambe ekotikala seko
Mondede asala mandoki ya koboma bato
Kasi ya koboma vérité mondede akoka te
Mabele e, ngai nalela ee, mabele !

Reprise strophe 1

Reprise strophe 2

Reprise strophe 6

La vie nangai oyo ya ba yankee
Falanga nasalaka ya mbenda na likaya
Mwasi okoboya ngai kasi kopo ya masanga te
Litoko nangai nasomba mpo ya kiliba
Tokoluka toziya miso ntongo etanela
Namesana kolata kaki lokola Luambo
O mpo nayebi e
Mokolo toko kufaka tokendeke na drap ya pembe
Ata ozali moto ya mbongo e
Mabele, Mabele eee
Reprise strophe 8

Le V.56 devient : Falanga nasalaka ya mboto na lituma.

Traduction

Le coq chante ! c'est le chant du coq
Quand le coq chante les sorciers rentrent au bercail
Après quelques heures, il fera jour
Le jour apparaîtra, le parent des problèmes
Les uns sont heureux les autres malheureux
Où es-tu donc Mabele ?
Kadi, tu me fais pincer le coeur
La bougie fait couler des larmes à cause de la douleur
Elle pleure la douleur du feu moi je pleure d'amour
Ne peux-tu songer au malheureux que tu as laissé ?
O ! Pour toi, l'amour est incommensurable
Telle est la vie, Jeannie.
Encore jeune, un homme cherche à économiser
Il criant la vieillesse
Devenu vieux, il change d'avis
Et voudrait dilapider tout son avoir
Pour ne pas le laisser entre les mains de ceux qui n'ont pas souffert
Qui vont le dilapider
Ah ce monde, qui va le regretter.
Un jour, je serai vieux, moi Masiya
Je sais que j'irai par les rues me soutenant sur un bâton
Quémandant un likuta pour survivre
Certains se demanderont si j'étais marié
Les autres si je n'avais pas eu d'enfants
Ceux à qui j'avais donné se moqueront de moi
Je ne puis m'en faire, j'avais mené la vie, de sans soucis
C'est la vie, la terre, la terre, la terre ...
Le jour de ma mort, la foudre éclatera
Amie Kadi, tu diras aux gens mes derniers souhaits
Qu'on prenne ma tête et qu'on érige un monument
Et si un étranger était de passage qu'on lui raconte ma vie
Mes rivaux se réjouiront des femmes que je laisserai

Ma famille se réjouira de mes biens qu'elle héritera
Les ennemis diront : "Il était trop orgueilleux"
Pour un poulet mort, il n'y a pas de deuil
Cette chanson constitue mon testament
Ma vie, je la mène sans soucis
J'ai pour femme la mouche et pour famille la terre
Je viens de la terre et j'y retournerai
Après ma mort, mon corps se décomposera
Mes compagnons de table se boucheront le nez à cause de l'odeur
Ceux avec qui je buvais éviteront de me laver
Le corps de Masiya même si vous vous en éloignez les mouches me pleureront
J'ai confiance, la terre !
Le soir arrive, le jour s'estompe
La nuit s'assombrit, complice de sorciers et des féticheurs
Ce ménage où l'enfant sert de trait d'union
Un bateau ou toujours une fin mais le port persiste
Maman de Lola rappelle toujours à l'enfant son papa Masiya
Ce monde disparaîtra car il y a trop de péchés
Mais le nom de Dieu régnera à jamais
Le blanc a inventé le fusil pour tuer les hommes
Mais il s'est trouvé incapable de tuer la vérité
Ah le monde, combien je pleure !
Reprise strophe 1
Reprise strophe 2
Reprise strophe 6

Ma vie ressemble à celle de Yankees
Mon argent, c'est pour la boisson et la cigarette
Mon épouse peut me repousser mais jamais un verre de bière
J'ai acheté une natte pour mes pérégrinations
L'essentiel est de dormir en attendant l'aube
J'ai l'habitude de porter le kaki comme Luambo
Puisque je sais
Le jour de notre mort, nous allons avec un drap blanc

Quelque riche que vous soyez

Telle est la vie

Reprise strophe 8

Le V.56 : Mon argent, c'est pour le "Mbito" et le "Lituma".

Pour Baruani, "ce texte révèle une grande recherche et une grande connaissance de l'outil verbal qui se matérialisent dans le choix des mots, dans la variété des tournures et expressions du terroir culturel africain et dans la reprise constante de certaines strophes et des vers exclamatifs à la fin des strophes. Tout cela fait de cette chanson véritablement un poème tellurique". (Baruani Mbuyu Wa Lazai,....., .459)

La chanson est une forme de communication audiovisuelle ancienne et toujours nouvelle dans laquelle l'artiste musicien est le communicateur de la société. C'est un art social par excellence doté d'une forte interaction auprès de la masse. L'interprétation du répertoire de la chanson congolaise dans le rétroviseur exprime une thématique très variée de nature circonstancielle ou événementielle.

En paraphrasant Pascal, Edgar Morin dans l'article significatif, écrit qu'on ne connaît pas la chanson", Pascal n'avait-il pas déjà indiqué à sa manière que la frivolité, ce divertissement, c'était un problème profond et la science ne recherche-t-elle pas à travers ce qui semble accessoire et superficiel ? (Payaro, C. , 1969, .208)

Ainsi, la musique congolaise moderne que nombreux amateurs considèrent comme un simple art qui sert à divertir, mais elle répond aussi à la mission d'informer, de cultiver ainsi que celle de la représentation de la vie au Congo, et des différentes étapes d'évolution de la mentalité du peuple congolais. Il revient de conclure que les artistes en général donnent aux aspects caractéristiques des faits, tels qu'ils apparaissent dans la vie, une dimension nouvelle (...).

Les artistes transforment la vie et le représentent sous une forme "aiguë et expressive, pour donner de ses aspects sociaux une interprétation affective aussi efficace et accomplie que possible. Ils ne le font pas par calcul intellectuel, ni avec une intention consciente et préconçue, mais directement et spontanément (Pospelow, G.W....)

Les danses: les variantes de la Rumba

Commentant les origines de Jazz, Jean Wagner écrit qu'au commencement était l'Afrique, le continent perdu, source de toutes les nostalgies et, par la suite, de tous les malentendus. Et Jean Wagner de poursuivre en 1619 : une quinzaine des Noirs venu du Congo et de ce qui est aujourd'hui le Ghana sont vendus comme esclaves à des planteurs de Virginie au sud des Etats-Unis d'Amérique (Wagner J.,1968, .28).

Ainsi pour se consoler, les Noirs se mettront à chanter et à danser. C'est d'abord dans le temple qu'ils vont s'exprimer. C'est dire que la plupart des chanteurs de Jazz ont commencé à chanter dans les églises pendant leur prime jeunesse. C'est donc le peuple noir des Etats-Unis qui inventa le Jazz. Cette musique qui

a franchi, les frontières et touche les oreilles et les coeurs du monde entier et qui occupe désormais une place aussi importante dans l'histoire de la musique que la musique classique.

Plus tard, viendront les tours de negro-spiritual, les blues et la Rumba des Noirs du Cuba. Et c'est les courants musicaux qui vont arriver jusqu'en Afrique par l'intermédiaire des premiers 78 tours reproduit par la phonographie. C'est l'explosion de la musique Afro-américaine et afro-cubaine en terre congolaise via l'Europe au début des années 1940, caractérisées par le mariage de deux substances, la chanson et la danse. C'est en fait un retour au bercaïl pour ne pas dire un retour aux sources. Ces nouveaux mouvements musicaux vont contribuer à faire connaître de nouveaux champions de la Rumba, car les musiciens congolais sont devenus les rois de la Rumba avec ses nombreuses variantes.

Le succès éclatant de la musique Congolaise moderne est dû surtout au fait que cet art s'associe à un autre, la danse, pour assurer son audience auprès des mélomanes. C'est dire que l'interaction entre l'oeuvre et le consommateur demeure instantanée. La danse est donc la manifestation directe de cette interaction. Aussi pouvons-nous affirmer que la musique Congolaise est l'expression matérielle de la rumba. Comme l'écrit Kanza, "l'avènement de cette musique au détriment de la polkapiqué, ouvrit un règne dont la pérennité ne semble plus à démontrer (Kanza Matondo, 1972, 40-41)

La rumba est demeurée depuis l'époque des pionniers de la Chanson Congolaise en passant par la génération de Kallé jusqu'à génération actuelle, la sève vivifiante de la musique congolaise moderne.

Mais cette rumba a connu une évolution certaine à travers le temps. Il est compréhensible que la Rumba des anciens ait présenté quelques traits communs avec le "high-life" Nigérian. Du fait de l'influence déterminante des rythmes ouest africains d'expression anglaise d'où sont originaires des ancêtres lointains de la musique congolaise moderne. C'était l'époque de la rumba simple, vivante, aux relents rustiques où régnaient des maîtres aux noms évocateurs de Wendo. Paul Kamba, Adou elenga, Antoine Mundanda, Léon Bukasa, Camille Feruzi, etc. Tandis qu'à la naissance des premiers orchestres modernes à partir des années Cinquante, la Rumba s'imprégnait d'une mélodie assez douce.

Elle se rapprochait de la musique européenne qui a pour but de toucher et de séduire le ou la partenaire de la danse, alors que la musique africaine est donc fondamentalement réputée spectaculaire. Le nombre de plus en plus croissant des orchestres déclenchait un esprit de compétition entre les différents dirigeants qui animaient ces groupes.

Il revenait ainsi à chacun le besoin et la nécessité de doter sa formation musicale d'une coloration artistique singulière. La quête de cette personnalité artistique engendra différents styles de danser la rumba, tout en gardant l'originalité dans l'exécution de la nouvelle danse ainsi créée.

L'une des premières variantes de la Rumba était l'oeuvre de l'OK Jazz. Il s'agit de la "Rumba Odemba" des années 57 et 58. Après, est venue la "rumba-cara", suivie de "yé-yé" et "Cobra", avant qu'arrive le règne de "Boucher". On retiendra que les chansons "Bolinga ya bougie", "Quatre boutons", "Ngai Marie Nzoto

ebeba", exécutées par l'OK Jazz et "Mobembo na Katanga" et "Liwa ya Sinatra" de "Conga-Succès" ont marqué l'époque de la "Rumba yéyé" des années 64 et 65. Toutes ces variantes ont été créées et lancées par l'OK Jazz, car les disciples de Kallé et l'African Jazz sont restés fidèles la rumba pure et douce.

Après le "Cobra", une autre mode de la rumba "Chauffa" les mélomanes durant les années 60. Il s'agit du "Boucher", venu de Brazzaville et qui sera adopté par l'OK Jazz, Conga Succès, mais maîtrisé et popularisé par Négro-Succès et "Los Angeles" à partir de 1965. Le "Boucher" avait fait l'effet d'une bombe dans les milieux de jeunes mélomanes. Ceux-ci ont dansé avec beaucoup de plaisir et de Chalwa, les paroles musicales gravées dans les disques comme "Sekeli ya Boluli mwasi", "Magie" "Etabé ya Mufude", "Mille Zaïres par Lucie" de Négro-Succès d'une part et "Robin ya Mopepe", "Mama Mapassa" de Los Angeles d'autre part. Le temps passe si vite, car ces joyeux adolescents d'hier entrent aujourd'hui dans leur deuxième âge.

L'évolution de la Rumba montre qu'un changement, mieux un renversement des données s'est opéré du côté des orchestres nés de l'Ecole African Jazz. En effet, longtemps considérés comme les anges gardiens de la rumba pure, pour avoir refusé d'introduire les terramares dans l'exécution de la Rumba, ces orchestres vont marquer des points en créant eux aussi une série de variantes de cette danse, afin de répondre aux exigences de leurs sympathisants au début de 1968. C'est ainsi que Tabu Ley et son African Fiesta National avaient lancé d'abord le Jobs et ensuite le Soum-Djourn. De leur côté, Docteur Nico et l'African Fiesta Sukisa avaient initié successivement le "Kiri-Kiri" et le "Kono". Le Vox Africa de Bombenga a fait entendre sa voix par "Mosaka". Il est suivi de "Mambeta" de Papa Noël et son "Bamboula".

Ces variantes de la rumba se dansent généralement en trois temps. En effet, dans un premier temps, les deux partenaires exhibent la rumba ordinaire. Dans un deuxième temps, les chanteurs se taisent, se contentent de quelques bribes de paroles qui excitent et emballent les danseurs. Pendant ce temps, les instrumentalistes jouent avec force. La danse demeure dans cette phase une gesticulation dans les sens divers.

Ces mouvements, feintes, envols équilibrés, un peu acrobatiques, sont tantôt axés sur les membres inférieurs du corps, tantôt sur les membres supérieurs en passant par le bassin où les cavaliers doivent se tortiller les hanches afin de séduire et de plaire davantage. C'est le "Sebène", la partie trémoussante de la rumba que la mosaïque éclate et génère des différentes formes des danses à succès saisonnier. Dans cette phase d'exhibition, Maurice Nédoncelle note qu'"aucun art ne semble avoir une âme aussi radicalement aveugle que celui-là. Il est jouissance ou souffrance d'un corps qui se tend et se détend. Il n'est pas décent que les critiques d'art entrent dans la danse pour en juger" (Maurice Nédoncelle, 1967, 80).

Cette forme de jouissance esthétique est donc un phénomène universel. Pour Pierre Bourdieu, la musique est "chose corporelle". Elle ravit, emporte, meut et émeut. Elle est au moins au-delà des mots qu'en deça, dans des gestes et des mouvements du corps, des rythmes, des emportements et des ralentissements,

des tensions et des détente. Le plus "mystique", le plus "spirituel" des arts est peut-être simplement le plus corporel (Pierre Bourdieu, 2002, 157-158).

De fait, la danse mobilise tous les sens de l'homme: la vue, l'ouïe et le toucher, par une musique qui stimule et chauffe de manière endiablée. Car la musique est un art merveilleux ou même les professionnels les plus endurcis trouvent à tout âge des émotions neuves, des sujets d'étonnement et des raisons d'apprendre. Cet art est plus direct et pénètre profondément en nous que les autres. Aucune théorie scientifique n'a su montrer encore pourquoi et comment. C'est dire que la musique est une révélation plus haute que la science et la philosophie (Bethoven)

Ainsi, l'histoire et la sociologie de la chanson doivent être immergées dans l'histoire et une sociologie de la danse-chanson-music-hall. Ceci nous montre la plasticité topoplasmique de la chanson, qui peut se faire accompagnatrice de la danse ou médiation pour une exhibition mimico-théâtrale. Sa musique l'entraîne vers la danse, ses paroles l'entraînent vers le théâtre, et l'ensemble musique-parole est plus que danse-théâtre, quelque chose qui a réalité moléculaire (Edgar Morin, 1984, 229)

La décennie septante est marquée par la naissance en série des orchestres animés par des jeunes de moins de 20 ans. La Rumba engendre d'autres danses formées à partir du rythme de la Rumba. Mais de toutes ces créations, seules les oeuvres de l'orchestre le "Tout Choc, anti Choc Zaïko Langa Langa" et ses dérivés ont dominé les deux décennies 70 et 80. Parmi ces danses, nous citons "Cavacha", "Ebotu", "Choqué", "Mu konyonyo", "Wondo stoc", "Washa Washa", "Kuku dindon", "Sous marin", "Lofimbo", "Mashakado", "Volant", "Sonzo", "Zekete Zekete", "Kwasa Kwasa", et "Madiaba". En dehors du Circuit Zaïko, il y a lieu de signaler les danses "Ekonda Saccadé", "Mombombo dominé", "Caïman Kita Mata" de Stukas, la sensationnelle danse qui a longtemps tenu en haleine les jeunes mélomanes et danseuses. L'empire Bakuba, quant à lui, a électrisé son public avec "Masasi calculez", "Kosimba te oko tâcher".

Toutes ces danses ont donc vu le jour entre 1970 et 1980. Néanmoins, nous avons relevé que, au cours de cette période, les orchestres O.K. Jazz et Afrisa, les seuls survivants de la lignée des premiers orchestres modernes, n'ont plus lancé de nouvelles formes de la rumba. Ils sont donc restés fidèles au rythme invariable mais harmonisé de temps en temps et adaptés aux exigences mélodiques du moment.

Le tableau n°8 Les diverses variantes de la Rumba Congolaise avec les orchestres générateurs

N°	DANSES	ORCHESTRES		Caneton	Minzoto Wella-Wella
	Agbaya			Cavacha	Zaïko Langa-Langa
	Appolo	T.P. OK-JAZZ		Choquez retardé	Zaïko Langa-Langa
	BMW	ORFAZ		Disco	Zaïko Langa-Langa
	Beni-Beni			Ekonda saccadé	Stukas
	Bidunda-dunda	Sosoliso(Madjesi)		Embonga	
	Bionda(la)	Stukas		Engundu	Lay-Lay
	Boucher	African-fiesta ntional		Esakala	Groupe mai-ndombe
	Bosina			Esombi	Empire bakuba

	Eza-eza	Viva-la-musica		Mwambe	
	Fiona-fiona	Bana odéon		Nager	Empire bakuba
	Griffe dindon	Viva-la-musica		Nyekese	Viva-la-musica
	Guaben	Vévé		Nzango	
	Jobs	African-fiesta ntional		Osaka dynastie	Stukas
	Kebo			O tshenge	Libanko de gina efonge
	Kede			Parachité	Zaïko wawa
	Kara-kara	African-jazz		Patenge	
	Kiri-kiri	African-fiesta ntional sukisa		Soukous	African-fiesta national
	Kourou-bondo	Bella-bella		Soum-djoum	African-fiesta national
	Kuanza	Empire bakuba		Sengola	Grand zaïko wawa
	Kuku-dindon	Viva-la-musica		Sonzo-ma	Zaïko Langa-Langa
	Kurunyenge	Viva-la-musica		Slawuka	Zaïko Langa-Langa
	Kwasa-kwasa	Bana lingwala		Tara	Zaïko Langa-Langa
	Loyenge bulubulu	Maquis		Toyo-motors	Stukas
	Lubelu tadi-tadi	Minzoto Wella-Wella		Silikoti	
	Mabata-lay	Bella-bella		Tsheke-tsheke	Tsheke-tsheke love
	Madiaba	Bana lemba		Volant	Zaïko Langa-Langa
	Marteau kibola	Zaïko wawa		Wachawacha	Zaïko Langa-Langa
	Mambeta	Vox africa		Wondo stock	Zaïko Langa-Langa
	Mapeka	Yoka lokole		Crapeau-crapeau	Stukas
	Maringa			Dallas passeort	Langa-linga stars
	Masasi calculez	Empire bakuba		katakumech	Victoria
	Mata-kita	Stukas		Liyoto	
	Mobilette	African-fiesta ntional sukisa		Longenya	
	Mokonyonyo	Viva-la-musica		Lofimbo	Isifi
	Mosaka	Négro-succès		Machota	Viva-la-musica
	Mombombo	Stukas		Mbiri-mbiri	Langa-linga stars
	Motors-retro	Stukas		s	Viva-la-musica
	Mutwashi	African-jazz		Rumba-rock	Viva-la-musica

Il y a constamment interaction entre la sortie des danses et la création des orchestres : les changements de danses ont contribué à la prolifération des orchestres des jeunes tout comme la prolifération des orchestres a contribué à la création de nouvelles danses.

En effet, il y a quelques années, à la suite d'un recensement initié par le Ministère de la Culture, on comptait plus de 360 orchestres pour la seule ville de Kinshasa, dont naturellement 90 % sont des groupes de jeunes de 20 à 25 qui, depuis six ans amorcent une remarquable suite à la percée du guitariste Siongo (Bavon Marie-Marie) mort brutalement en 1970. Ce jeune et talentueux artiste que tout jeune Kinois portait dans son coeur, était considéré comme la sève nourrissante de la jeune génération, sa gloire éveilla des multiples vocations. ⁽¹⁵⁾. Par ailleurs, une autre enquête sociale et analyse musicologiques menées à Kinshasa en 1987-

⁽¹⁵⁾ Baseke-Bolibongo, cfr Bingo nE 290, 1977, p. 69.

1988 a dénombré 194 orchestres depuis 1960. Nous reproduisons cette liste et l'avons revue à la hausse. Il s'agit des ensembles musicaux qui ont une certaine existence réelle au pays et à l'étranger, connus dans bon nombre des mélomanes.

TABLEAU N°9 Statistiques sur quelques Orchestres Zaïrois et les Troupes Musicales depuis 1960 ⁽¹⁶⁾.

Affeinta-jazz	City-five
African-fiesta national	Cobantou
Africa-fiesta sukisa	Commt african mambo
African-jazz	Conga jazz ou conga 69
African-rock	Conga négro
African-saoul	Congo-succès
Afrisa international	Congo jazz de Madiata
Afrizam	Continental
Afro-lipopo	Cousins bleus(les)
Afro-international	Cosmos(les)
Afro-mongambo	Coqs(les)
Afro-négro	Diakano
Air-fiesta	Diamant bleu
Air-king's	Duo Samy-Flamy
Anges noirs(les)	Dynamic-jazz
As(les)	Ebuka-buka dynamic
Baba G.band(bagaband)	Ecureuils(les)
Baby national	Empire bakuba
Bakuba mayopi	Equat-jazz
Bamboula	Fasol(baba)
Bana modja	Festival de bantous
Bana odéon	Festival des maquisards
Bananga de Madiata	Fiesta négro
Bansomi Lay lay	Foudres (les)
Bantou jazz	Grand-micky
Baya baya	G.O. Malebo
Benguen band	Hello musica
Bella-bella	Hi-fives (les)
Bella mambo	Historia
Bella soum	Isifi lokole
Ben commanche	Iss boy's (les)
Bike bike(de n'duma)	Ivor-négro
Bimasha-sum	Jamel
Black's brother's guitares	Jazz africain
Black devils	Jazz-babalou
Black king's(the)	Jazz-beguen
Bobono stars	Jazz-mango
Brat giles pop	Jazz-négro
Carnaval(le)	Jazz-vénus
Carrousels(les)	Kamale (les)
Casa-nova	Kara
Choc-stars	Karamako
Chow machine(voir sosoliso)	Kossa-kossa

⁽¹⁶⁾ Enquêtes Sociales et Analyses musicologiques menées à Kinshasa en 1987-1988.

Kin-bantous
King-jazz
Kings
Kit-jazz
Loka-ngonya(tola)
Langa-lang stars
Lasso-jazz
Lemba-lemba
Lipua-lipua
Lokoko
Los-angels
Los-nickelos
Loupe-jazz
Lovy du zaïre
Maquina loka
Maquis (les)
Maquisards (les)
Marabouts (les)
Meka-meka
Mélodie-jazz
Mexico-jazz
Minzoto Wella-Wella
Miredo
Mokako
Monde africain
Mustangs (les)
Mwena
Myosotie
Ndombe (orchestre)
Négro-succès
Négro-fiesta
New africa
Noirs (les)
Nova-boy
Nova-succès
Orchestre Nobelty
Odéon-jazz
O.D.Négro
OK-jazz(T.P)
Ok-band
Orchestre opéra
Orchestre Kola-la-Somite
Orchestre Tshala-Mwana
Orchestre Mbilia bel
Orch. Bozi boziana (anti-choc)
Orch. Des FAZ (ORFAZ)
OVOZA
Pronostic
Rédoutable (Abeti)
Révolution
Riffi ou Riffi new man
Rick-jazz

Rico-jazz
Rock and manbo
Rock-band
Rock-en-band
Rose (la)
Rythmo-band
Samba (la)
San salvador
Sanganya musica (Tolo)
Saphirs
Seli bitshou
Shama-shama
Sierra
Sphinx (les)
Stukas/Bionda (Mombombo)
Stukas boys (les)
Super-baka
Stukas flamme
Super-boboto
Super-fiesta
Super-négro
Symba
Tao-tao
TAZ bolingo
Thu-zaïna
Tinapa
Tino-mambo
Tip-top jazz
Trio bow
Trio madjesi
Tsheke-tsheke love
Touche-pas
Ve-a-mamabo
Vedette-jazz
Vénus-zengo
Véritable victoria
Vévé
Victoria eleison
Victoria-kin
Viva-la-musica
Vipères noires
Viiane-mambo
Volcan ni-beto-ba
Vox africa
Vox-négro
Yoka lokole
Zahïna(the)
Zaïchoc
Zaïcas-mélodie (Tolo)
Zaïko Langa-Langa (T.C.)
Zaïko familia dei
Zaïko wawa

	Zařna molende
	Zei-kas

	Zembe-zembe (j���)
	Zembe-zembe (T.P.)

La Rumba est donc sous toutes ses formes l'une des musiques et danses africaines les plus connues à travers le monde. Rapportons-nous aux faits. A Libreville, dans toutes les boîtes très tranchées du bord de mer ou dans les ginguettes du quartier Rio, les chégués ont, depuis un an, fait de nombreux émules. A Johannesburg, notamment dans le quartier Belle vue où les immigrés Congolais tiennent de dancings aux noms très évocateurs comme le Kin Malebo les soirées sont rythmés jusqu'au bout de la nuit par le Ndombolo. Au marché de Château rouge à Paris ou à la galerie d'Ixelles l'autre Matonge à Bruxelles, les mélomanes s'arrachent les cassettes d'origine ou piratées et apprennent en privé les jeux de jambes et les déhanchements exécutés par les "filles de Koffi" (P.Sow, 1998,170).

L'une des motivations la plus profonde de lancement incessant des variétés de la rumba consiste souvent dans le désir ardent de la part des artistes musiciens d'innover afin de satisfaire le besoin de l'homme de rester jeune, de paraître actuel, de demeurer à la page. C'est alors qu'intervient constamment l'imagination créatrice des musiciens dans le souci de combler les exigences chroniques de la mode.

Car la musique, après tout, a besoin de cette production sans cesse renouvelée pour marquer son existence objective et permanente dans la vie sociale (Hegel, 1973, 113). Les artistes musiciens s'inspirent continuellement des faits et gestes des êtres vivants dans la nature par imitation de leurs mouvements souvent ordonnés.

Il y en a aussi qui agissent par réaction à une situation psychologique quelconque ou à la suite d'un événement historique ou encore par simple fantaisie de créer le "Sebène" dans l'orchestration en passant des cris de joie anodins. Ceux-ci demeurent souvent vagues au début, prennent peu à peu le sens voulu et deviennent à la longue une leitmotiv dans le chef des mélomanes, entraînant ainsi une nouvelle vague de danses, amplifiée généralement par les canaux médiatiques.

Le "boucher", par exemple, se dansait par imitation de différents mouvements que pratique le "boucher" dans le désossement d'un quartier de boeuf ou dans le dépècement d'une partie quelconque au marché. "C'est une manière de copier les gestes mille fois répétés du boucher. Il va d'un client à un autre, s'arrête, recule, se retourne vers sa table pour couper la viande revient vers son client pour lui tendre son paquet et récupérer la monnaie "tandis que le "Ngouabin" est une imitation de la manière de danser de l'ancien Chef de l'Etat Congolais, Marien Ngouabi, lors d'un banquet officiel. En outre, en 1997 après la victoire de l'AFDL sur les troupes de Mobutu, les jeunes Chegues observent la démarche quelque peu périlleuse et balourde de Laurent-Désiré Kabila. Son dandinement fait penser à celui d'un boiteux. Ils vont s'en inspirer, pour créer un nouveau pas de danse. C'est ainsi que serait né le "Ndombolo" ⁽¹⁷⁾.

⁽¹⁷⁾ P. Sow, Op.cit.

Ce sont les diverses phases de ces gestes qui alimentent la partie "Sebène" de "Boucher". Dans "Volant", les danseurs doivent faire semblant. Chacun en ce qui le concerne, de conduire un véhicule en usant tantôt des coups de pédales ou de frein, en provoquant aussi le maniement brutal du volant. Ce sont ces mouvements qui, à la manière du chauffeur, agrémentent l'animation et conduisent à la jouissance physique de Volant.

Le "Caneton à l'aise" est la marche lente et zigzagante des canetons. Par contre, le "Kiri-Kiri", qui se traduit en français par la turbulence, est une réaction brutale de l'orchestre African Fiesta Sukisa de Docteur Nico, faisant fi aux structures classiques de la rumba de nature douce, hérité du style African Jazz et de l'African-Fiesta, première formule. Il a fallu à Nico de rompre cette fidélité entretenue depuis de longues années afin de satisfaire une jeunesse qui devenait de plus en plus nombreuse à ses concerts et de s'aligner à ses appels.

Ainsi est née la nécessité d'orchestrer sa production musicale à la manière des ensembles prisés par les jeunes gens. Pour la rumba "Appolo" initié par Luambo Makiadi en 1969, la trame de l'animation est conçue de manière à marcher comme les astronautes sur la lune. La danse "Kamanyola" s'est inspirée de la marche aux pas cadencés des soldats de la Division Kamanyola des ex-Forces Armées Zaïroises (FAZ).

Cette marche fut pour la première fois exécutée par les militaires congolais au milieu des années 70. Chaque variété de "Sebène" a aussi bien sa petite histoire que sa propre légende dans le glossaire de la musique Congolaise moderne. Dans l'ensemble, toutes ces variétés demeurent la pâture des jeunes gens et des femmes éprouvent souvent des difficultés d'adaptation.

En effet, dans l'ensemble, les vieux n'apprécient pas ce cocktail sonore ainsi que les nouvelles danses avec ses mouvements divers qui fatiguent et épuisent. Ils préfèrent l'éternelle rumba, douce et romantique qui se danse suivant les mouvements harmonieux, ordonnés et synchronisés.

Par ailleurs, la diversité ethnique et culturelle de la nation Congolaise fait que la rumba connaît un développement sans cesse renouvelé. En fait, certains musiciens tendent constamment à revaloriser le folklore de tel ou tel autre groupe ethnique. C'est le cas notamment, de papa Wemba avec son "Nyekese" des tetela, de Tshala Mwana avec le "Mutuashi" des Luluwa, de Lita Bembo avec "Ekonda saccadé" qui tire ses origines dans le " Bobongo des "Ekonda" du lac Maï-Ndombe. Cette danse constitue un véritable spectacle, comportant chœurs récitatifs, mimes, exercices acrobatiques, harmonieusement réglés.

Evoloko explique ainsi les origines de la danse "Cavacha" des années 73-74. Pendant que les danses se succédaient une idée le préoccupait. L'inspirateur en est un bouffon qui dansait dans les rues du quartier en donnant des coups de hanches. Cet homme qui était la risée de tous les enfants, a servi à quelque chose. Sa danse, celle de la tribu "Sakata" (une tribu du Lac Maï-Ndombe, province du Bandundu), rappela à Evoloko les moments inoubliables de ses feintes quand il jouait au football. Il résolut alors de perfectionner ses gestes en les associant aux déhanchements du bouffon. Au début, il ne parvint pas à obtenir une

synchronisation entre ses jambes et ses épaules. Mais à force de répéter, il y parvint jusqu'à y joindre même du folklore (K.M. Kanto, 1973, 44).

C'est aussi dans le brassage culturel de la musique de réjouissance populaire des différentes ethnies du lac Mai-Ndombe que Bokelo Isenge (Johnny Bokelo), "puisait les diverses interprétations de la "rumba-mwambé".

En outre, la danse est devenue de nos jours presque une consommation commandée. Combien de groupes ne recourent pas aux services plutôt d'un groupe de danseurs et danseuses sobrement habillés (ou même plus ou moins dénudés), géométriquement alignés et sautillant de façon mécanique tout en gesticulant uniformément le corps. Cette vague se justifie par l'influence du "Show-business", de plus en plus adopté par nos musiciens. Jeunesse, loisirs, beauté, jouissance explique-t-on sont les nouvelles valeurs de la vie.

Le corps auquel ces valeurs renvoient, devient l'objet de toutes préoccupations et de toutes les sollicitudes (...) car la danse n'est plus cette séquence académique qui se déroulait sur une scène de théâtre, elle est partie prenante dans la vie de l'homme, elle double son existence quotidienne de son rythme et ne vise plus à susciter l'admiration de celui qui regarde mais, sa communion et la participation effective (Sophie Akoum et André Akoum, 1973, 102, 106)

La danse apparaît ainsi comme la synthèse des éléments hétérogènes diverses origines : folklore, rumba variable et moderne, gymnastique acrobatique, chorégraphie mécanique des Occidentaux etc. La danse congolaise s'écoute sous forme d'un spectacle dynamique dans un décor où interviennent bruits, musiques, lumières et chaleurs.

Elle devient un phénomène qui, dans la musique Congolaise crée une forte motivation et stimule fortement l'effort d'inventivité des jeunes Congolais. Ce qui en fait de véritables stylistes, toujours à la mode des goûts du jour et manipulant, orientant, défaisant (après les avoir faits) les vagues. Ainsi, à travers le pays, du plus jeune au plus âgé. Chacun veut mieux maîtriser la danse à la mode et même l'adapter, la réformer, l'enrichir selon sa propre fantaisie, sa propre virtuosité. De la rue au bar du dancing club au salon privé, c'est une uniformité de goûts, d'exercices et d'amusements, qui crée une mentalité une homogénéité nationale. C'est dire que la diversité ethnique, linguistique et culturelle trouve son unité dans la musique congolaise moderne.

En d'autres, c'est un système de mouvements et d'impression auxquels concourent le toucher et l'ensemble des sensations internes dues aux muscles, aux articulations etc. Puis, ce système expressif se retourne et se complète en spectacle visuel. Le rythme assure dans cet ordre la distribution des intensités et des durées dans un roulement d'orchestration particulière. "Le feu du soliste précise-t-on se rapproche des accents du balafon et de la Cora, les sanglots du blues, rappellent parfois curieusement des sons hawaïennes. Alors que souple et efficace en arpège comme en accords plaqués, le contre chant des guitares rythmiques provoque un effet de Swing particulièrement dansant et une intensité dramatique qui permet aux morceaux de durer indéfiniment. La ligne de basse toujours pareil jamais la même, très sombre en accords et proche du

tam-tam grave, joue en syncope. Alors que la batterie se faisant rare les percussions africaines viennent endiabler la cadence (Almanach Africain, 1986-1987, 280-291).

En effet, la danse, c'est l'ancêtre de tous les arts. La passion de tous les âges et de tous les temps. La danse vous met en effervescence et permet de vivre corporellement des émotions, les sentiments et les attitudes qui ébranlent le psychisme humain. L'homme qui danse, c'est l'homme qui s'exprime par les gestes corporels et d'une façon rythmique son état d'âme. C'est précisément dans ce sens que la danse constitue un objet de culture, cette culture vaste et multiple à laquelle les hommes de tous les temps se sont toujours employés (Mpembele N.M; 1978, .33)

Parallèlement à la rumba, les Congolais exécutaient à merveille les danses d'origine étrangère. Il existait d'ailleurs dans les années 50-60 une école de danses d'origine étrangère à Kinshasa. Cette école s'appelait Olario, et était dirigée par une dame de nationalité italienne. On y apprenait à danser le Show, le Tango, le Boléro, le Polka Piqué, le Rock-and-roll, le Bougui-Bougui, le passe double, la claquette, le Swing, le Twist, etc. Les plus anciens élèves de cette école étaient Maître Ngombe (Maître Taureau). Metrop Mukwa. Ces derniers ont popularisé ces danses à Kinshasa et ont initié des milliers de leurs compatriotes aux pas de celle-ci.

Il revient à l'esprit que, les vagues successives de la rumba Congolaise ressemblerait à ce poème de Bokeme Sha Ne Molobay qui s'intitule "La vie et don t nous reproduisons le texte dans son intégralité :

Semblable aux eaux au fleuve
 Qui coule pour ne plus revenir
 Elle passe ...
 Semblable aux roses qui vivent
 Du lever au coucher du soleil
 Elle se fane ...
 Semblable au temps qui s'écoule
 Lentement mais sûrement
 Elle s'efface...
 Semblable aux saisons qui se succèdent
 Dans la douce nature
 Elle disparaît
 Ainsi coule la vie de l'homme
 Sur cette terre où il passe il tisse la vie future
 Celle qui ne connaît pas l'usure du temps
 Celle qui ne passe pas
 Qui ne s'efface

Qui ne se passe
 Qui ne disparaît
 mais

Dure perdue demeure pour l'éternité (Bokeme Sha Ne Molobay, 1973, .4).

En somme la rumba congolaise est un fait culturel, car elle a une histoire du fait qu'elle se déroule, elle progresse, elle est jalonnée des variantes successives. Parce que "la Culture écrit Ivan Gorby porte ses fruits tant qu'elle inspire le progrès par la fidélité et la nouveauté par l'enracinement : un arbre grandit et produit de nouveaux fruits si ses racines sont fixées profondément dans la terre, et une personnalité ne peut être originale que parce qu'elle porte une hérédité (Gorby, I., 1995, .216).

Car la musique congolaise moderne tire ses origines des contacts des mouvements musicaux d'outre Atlantique, mêlés aux bouillons de la culture européennes, mais façonnée, modelée par la sensibilité des artistes-musiciens congolais empêtrés dans leur culture originale.

En effet, la musique Congolaise moderne reste une musique véritablement populaire en perpétuelle ébullition et constamment à la recherche des sons et rythmes nouveaux essentiels à sa propre survie.

Cette musique s'est forgée au cours de sa tumultueuse évolution une personnalité et une identité spécifiques, à travers lesquelles se reconnaît le peuple congolais et avec lui toute l'Afrique.

Mais au-delà de ses rythmes qui ont su traverser les frontières africaines jusqu'à gagner les confins du monde occidental, la musique congolaise moderne reste une musique sociale, fortement ancrée dans les traditions. C'est une musique à la fois divertissante et fonctionnelle, proche de l'initiation qui s'adresse plus à des initiés mélomanes pour qui son rythme endiablé est un incessant appel aux démons qui sommeillent en eux" (Kolamoyi Kadima-Nzudi,...)

Tableau 10: Les danses marquantes de la musique congolaise moderne au cours de ses dernières années

Danses ayant marqué la musique congolaise	
Dombolo	
Koimiko	
Kiwazenza	
Chakulibondance	
Kilamoproso	
A la que leu leu	
Fwenge	

La musique congolaise moderne est symbolisée par les variantes de la rumba. Ainsi chaque époque est caractérisée par une danse particulière, c'est-à-dire, ce sont ces variantes qui marquent l'évolution de cette musique et conditionnent le succès de celle-ci suivant les saisons. De toutes ces variantes, "Ndombolo" semble avoir connu le règne le plus long et tend à devenir le synonyme de la rumba

congolaise. Les données exprimées dans le tableau n°8 justifient le caractère populaire de cette danse et la musique qui l'accompagne. C'est ainsi que les autres danses citées dans le même tableau font partie de "Ndombolo" du fait que les mouvements spéculaires de danseurs tournent autour des hanches et offrent une poésie physique bien colorée pour le plaisir des yeux, c'est dire que la danse est un art, une expression de la beauté qui s'accompagne des mouvements d'aisance, de grâce, de gaité et d'élégance dans leurs exécutions d'ensemble.

6.8. La mode dans la culture congolaise

La mode suscite des commentaires divers dans les milieux des jeunes. Elle provoque parfois des discussions houleuses et fort passionnantes. C'est ainsi qu'il arrive souvent d'entendre dire : "Il faut être à la mode". "Ça, c'est du vieux jeu". Si un ancien s'associait à cette discussion, il répliquerait peut-être avec nostalgie en ces termes : "Ce fut notre belle époque". C'est dire qu'il est vrai que les nouvelles modes remplacent les anciennes qui ayant connu leur période de gloire, perdent peu à peu leur prestige.

La mode est donc à ce titre, un phénomène social, mieux un fait social. Car la mode touche pratiquement à tous les aspects de la vie en société. C'est dire que chaque époque et chaque société ont eu et possèdent leurs modes vestimentaires, leurs modèles de voitures, leur genre de musique, leur façon de danser, bref leur style de vie. De l'avis de Laurence Benaïm, la mode est d'abord mouvement, et ses représentations révèlent les entrailles du temps qui passe. Avec la mode, on peut se donner le luxe de croire qu'on peut changer de peau, illusion éphémère qui correspond à l'achat d'un vêtement, où à un changement de coiffure (Laurence Benaïm, 2000, . 584).

La mode est un de ces indicateurs pertinents d'une culture. Elle dénote à des moments de tournant de cette culture la volonté d'une société, ou d'une portion de la société, de s'affirmer et de marquer sa présence. La mode est d'autant plus pertinente qu'elle est la sémiologie multiforme de toute une mentalité.

Du reste, la mode prend aujourd'hui une signification particulière parce qu'elle conditionne les comportements individuels et collectifs et que sous l'apparente spontanéité de son irruption transitoire se cache l'influence de l'industrie et du commerce, l'évolution de l'esthétique, des conditions de vie", etc. (Yoka Lye Mudaba,, 1983, 425).

En d'autres termes, écrit Patrick Mauriés, la mode appartient à ce contexte à un véritable domaine réservé; c'est un objet naturellement élitare, apanage d'un cercle social et culturel, que lie une communauté d'intérêts et qui se donne en modèle lointain et fascinant. (Patrick Mauriés, 2000, p. 338). Il faudra pour ce faire examiner en détail quelques aspects sociologiques et l'évolution de la mode dans la culture congolaise dans la mesure où "la mode est un sujet très prestigieux dans la tradition sociologique en même temps qu'un frivole en apparence (...) c'est précisément cette idée qu'il y a des profils scinetifiques à étudier scientifiquement des objets indignes (Pierre Bourdieu 2002, p. 196) Edgar Morin exprime la même opinion.

L'étude des phénomènes discrédités est elle-même discréditée. L'étude des phénomènes jugés frivoles est jugée, frivole. Pourtant, Pascale n'avait-il pas déjà indiqué, à sa manière que la frivolité, le divertissement était un problème profond; et la science ne cherche-t-elle pas à travers ce qui semble accessoire et superficiel (Edgar Morin, 1984, 227)

Ainsi, la sociologie peut rendre compte de la consommation culturelle à travers les vagues successives de la mode et de la danse, etc. En effet, les temps sont bien loin où dans les centres extracoutumiers", foisonnaient les modes attachées à des associations de toutes sortes; anciens élèves, groupe élégance, consommateurs d'une marque de bière, entraide mutuelle, sympathisants d'un orchestre, etc. Nous n'en parlons plus que dans le passé, et avec un sourire d'auto satisfaction voulant dire : "que c'est dépassé tout cela ! Je suis à la page". Et il est assez fiquant de penser que dans le passé de nos actuelles modes, de tout ce qui, de nos jours, "fait fureur et tao-tao", tout ce sans quoi l'on passe pour un affreux attardé. Qui n'a jamais observé la grande vague que connaissent les modes ainsi que, corollaire fatal, l'extrême rapidité de leur sortie tant du langage que de l'usage ? Espace d'un mois, espace d'une année, à l'image d'un jeu d'artifice, mais aussi d'un feu de paille ! A croire que la disgrâce où tombe une mode est directement proportionnelle à l'ampleur et à la naïveté des enthousiasmes allumés par elle.

Réalité éphémère par excellence, la mode ne se caractérise pas seulement par sa mouvance, son instabilité. L'engouement dont elle bénéficie implique une appréciation socio-culturelle dépendant des variables en cours dans le milieu et à une époque déterminée. C'est là sa relativité spatio-temporelle, qui peut passer pour un aspect limitatif. En revanche, l'aspect extensif est représenté pour son impact sur les mentalités, impact difficilement mesurable au moyen de critères objectifs, mais pouvant être observé selon le degré de l'attrait exercé et selon les domaines de la vie quotidienne qui en sont affectés : manière de penser de parler, de marcher, de travailler, de s'habiller, etc. Bref, les comportements, sous attendus par les mentalités.

Conséquence de cet état des choses : la mode est considérée plutôt comme un code social, manifestation de modalités d'être spécifiques à un groupe déterminé, et qui reflètent les goûts, les jugements et les tendances. Certains de ces domaines où s'actualisent la mode demeurent imperceptibles d'une large échelle, comme les modes à nutrition; d'autres comme le jugement et la pensée, finissent par se traduire dans le langage. D'autres, enfin, et le plus fournis, comme l'habillement, ont justement pour particularité d'être l'objet de la perception visuelle. Et ce n'est pas par hasard que dans ce domaine précis de l'habillement, la mode trouve son champ de prédilection, à l'instar de la chanson, de la danse, etc...

Reflète de la société et reflète de la personnalité : telle apparaît la mode qui, ayant franchi la barrière de l'acceptation, revêt dès lors un caractère de contrainte sociale au niveau du goût. La mode traduit ainsi le "bon goût" et les "bonnes manières". Du moins théoriquement, car l'obligation de suivre la mode est souvent un facteur plus opérant que le bon sens et l'esthétique. Ces deux derniers facteurs doivent ainsi se plier à la vogue, c'est-à-dire obéir et se sacrifier à l'engouement, par esprit moutonnier et pour rechercher l'effet.

Ainsi se répand comme une tâche d'huile un abêtissement, aboutissant à la dépersonnalisation, résultat diamétralement opposé aux principes du départ... et qui tire sa condamnation de l'excès et de la démesure. L'on voit ainsi une mode absolument correcte et susceptible d'améliorer l'état de la société, se muer bientôt en dégoût et ne pas résister à la critique, par suite des excès et abus dus à une imitation du niveau purement formelle et qui ignore la signification culturelle et le bien-fondé social comme la mode hippie.

Si le choix délibéré et réfléchi reflète à coup sûr la personnalité de celui qui adhère à une mode, l'attitude inverse qui considère une mode comme un noyau de référence trahit justement l'absence de personnalité parce qu'alors, en dehors de la mode des modes - point de salut ! Et l'obligation se crée de se tenir à l'affût de tout changement, aux aguets de toute modification intervenant dans les moeurs en vue de s'y conformer. Selon cette logique, sont traités d'arriérés aussi bien celui qui ne peut pas, que celui-ci ne sait pas s'y conformer, dès lors, tous les moyens sont bons, pourvu que soit atteint le résultat escompté, qui est d'être à la page, de suivre la mode.

Mais ce sont là des pages qui se tournent très rapidement. A tort ou à raison souligne Kolonga motei, les vedettes de la chanson pouvaient désormais chanter Kinshasa Kiese yaya (oui, vraiment-Kinshasa est belle, grand frère) ou té, omoni kitambula ezali moko, kasi kotete azali ndenge na ndenge (vous les avez vues, elles sont toutes les mêmes sortes de foulard, mais leur manière de le porter est différente) ... chanter l'éternelle fille d'Eve et ses caprices, la pluie et le beau temps, la nature et celle qui se transformait sous leurs yeux. Les Wendo, Bwane, Kabasele, Pounzi, Bukasa, et Adou-Elenga, ne se feront pas prier, eux surtout, de chanter Kin-la-belle. Certaines, à l'intérieur du pays, le long du fleuve, s'improviseront ambassadeurs de cette Cité-Lumière... Quoi qu'il en soit, les hommes perdus de Kin-la-Belle ne s'arrêteront pas à l'attrait des bars avec leur musique.

La gent féminine qui ne finit pas de subir la mode y ajoutera de la sienne et de ses fantaisies. Outre, son charme à se promener sans être chaussée, elle roulera ses pagnes au-dessus de plusieurs

de zigida (perles rouges ou noires soigneusement enfilées) qu'elle portera à la taille et qui confère une allure d'athlète éprouvé. Car ces zigida étaient le signe d'appartenance à une certaine classe. Plus la femme d'alors en portait de cordons, plus elle avait le sentiment d'être plus belle et plus de susciter l'admiration des hommes (Kolonga Molci,, 1979, p. 168-171).

Mais, demandera-t-on, quel est l'enjeu de tout cela ? La réponse réside, ici dans la distinction indispensable entre mode et "modisme". La mode revêt une importance considérable, tant pour l'étude d'une société donnée que pour l'étude du langage de cette société. A.J. Greimas n'a pas hésité à y consacrer sa thèse de doctorat, portant sur la mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque (Paris, 1948).

C'est que la mode, notamment l'esthétique de l'habillement, comporte une originalité et une distinction qui marquent le style de civilisation de toute une époque. Balzac, dans son ouvrage la mode (1830) l'avait déjà

pressenti, il écrivait alors : "La brute se couvre; le riche ou le sol se parent, l'homme élégant s'habille". Costume, vêtement, chevelure, chapeaux, chaussures, pagnes, blouses, pantalons, abacost, "Libaya", etc. Sortant des réalités vestimentaires qui révèlent les jugements et les sentiments des individus d'abord, des sociétés ensuite.

A travers leur succession effrénée les changements de mode présentent un acquis, somme toute de civilisation, par adoption et abandon, par essais et erreurs où sont passés ces autres réalités si proches parfois de nous : mini, "recommandé", "Zazou", "Zikita", "Suing" épaules carrées, bouts carrés, etc...

La mode fonde également le relativisme culturel, et par là l'authenticité de chaque peuple, Kimono japonais, gadoura arabe, abacost, mocassin indien etc. Bien plus au sein d'une même société, la mode révèle les options sociales : Les sans culottes et les fervents des perruques, le rouge et le noir, la cape et l'épée, de même que toutes ces marques publicitaires imprimées sur des tricots, sans oublier des conséquences inéluctables : Les nombreuses chevilles enflées et les foulures par suite du port des "good year" et autres hauts talons.

Face à la mode, le "modisme" ou culte de la mode. La distance culturelle est à la mesure du trajet entre le juste milieu et le rococo, entre le vêtement et le costume caricatural cherchant à jouer un rôle dans la société. Ce chemin va donc du goût de la nouveauté ou "pas moyen", ou "ça dépend" qui, en fait, son idéal de la mesure, chaque foule picore à sa mesure...

Idéal si souvent incompris par suite du "mudisme" qui veut que, à l'image du paon, l'on s'affuble de tous ses atouts en vue de faire étalage en vue de prouver "aux yeux du monde" qu'on n'est pas pauvres. L'on cherche à se faire "survaloir" en vue d'une égalité fort problématique par ailleurs. Bijoux, parfums, cosmétiques et fards, tout connaît une mesure, et tout est chargé de signification innombrable. Ce n'est pas pour rien que certaines appellations et marques de fabricants sont si suggestives ? Les couleurs aussi, comme les sons, rythmes et parfums, la tyrannie de la mode nécessite une vigilance pour le maintien du bon goût, pour distinguer le "toc" et la pacotille. L'enjeu lui-même garde des contours si glous et si imprécis, si inavoués et si inavouables, qu'à chaque fois qu'on croit s'en approcher, il s'éloigne davantage.

La mode, objectif jamais atteint, toujours remise en question. Tantôt l'on veut être seul à posséder ceci, tantôt l'on éprouve une démangeaison insurmontable à posséder cela qui vient de sortir et qui déjà se répand. Mais dès qu'on l'a, toute envie disparaît, toute valeur s'évanouit, et tous ceux ou toutes celles qui l'acquièrent par après paraissent se déprécier (Monsengo V.M. et Sumaili N.L., 1976.,32-33).

Festival de mode, défilé de mode, le souci de se vêtir décentement à la fois et élégamment pousse hommes et femmes à se tenir informés des dernières créations : Super Wax, Super-indigo, "Mayi ya pota", "Mayi ya océan", etc. Dernières créations : ou reprises récentes de certaines modes révolues comme le "Nglingeli".

Ce phénomène resterait encore neutre s'il n'avait des répercussions économiques. En tant qu'information programmée qui exerce un impact financier sur la société quand elle devient tyrannique, elle provoque une surenchère culturelle, une sorte d'inflation des valeurs esthétiques. Et bien plus lorsqu'elle se féminise à outrance, elle aboutit à cet avis que Tabu Ley énonçait dans une chanson : "Kolata ya Maria Clara, motindo atutaka monzele, ekotinda nayiba mpe na kende Makala", avis dont les répercussions économiques et financières sont suffisamment explicites.

La mode, disions-nous plus haut, est un phénomène qui, selon les sociologues, remplit une fonction de parure, correspondant à un besoin d'individualisation excitant chez des snobs. Le snobisme est un phénomène bien congolais. Regardez comme les congolaises courent après tel ou tel tissu. C'est fou parfois les sommes qu'elles déboursent. Suivre la "mode" non pas en ce qu'elle a de gagaire mais en tant que accessoire "nécessaire" lié à la vie (Yoka Lye Mudaba,)

La vague successive des modes dans les milieux des jeunes kinois est essentiellement l'oeuvre des artistes-musiciens, vedettes de la Chanson française et anglaise d'abord et ensuite de la Chanson Congolaise. Mais autrefois, vers la fin des années 1950, c'était les vedettes du cinéma, principalement les auteurs des films Westerns dont les noms et le style de costumes étaient adoptés par les jeunes kinois. On s'identifiait à Lino Ventura, John Wayne, Eddie Constantine, Buffalo Bill, Max Sinatra, Big John etc.

Un ancien Bill Kinois confirme que l'ivresse Westérienne achève ainsi de consumer cette jeunesse qui vit désormais que dans la peau d'un pecos Bill, d'un buffalo bill et de tant d'autres Cow-Boys. Déjà elle porte le nom de ces derniers dont elle copie tout jusqu'aux moindres tics. Déjà, un seuil du cinéma même, elle met en pratique l'enseignement qu'elle vient de suivre tout à l'écran. Dès la sortie de la salle, les groupes s'éparpillent dans tous les sens emportant au loin le message du Western -les écumeurs du Far-West.(Cfr. Zaire, 1977)

Dans l'entretemps, à Kinshasa, une jeune vedette congolaise vient de faire une entrée triomphale sur la scène musicale. C'est Bavon Marie-Marie, Siongo de son nom de famille. Il est cité dans toutes les conversations. Il draine une foule importante de jeunes au cours de ses productions musicales avec son orchestre Négro-succès. Son style d'habillement (pantalon style : "Coupe droit" style taille basse et costume cintré, appelé à l'époque "damblage") plaît à ses idoles. Les jeunes Kinois ont toujours les yeux braqués sur lui. Il est pris comme modèle. On s'habille à la manière de Bavon Marie-Marie. C'est dommage qu'il soit tué prématurément au volant de sa voiture le 5 Août 1970.

Après lui, d'autres vedettes de la troisième génération assurent à la relève dont la mode d'habillement est influencée par les hippies qui avaient défrayé la chronique au cours de cette période de la Pop Music. Désormais les jeunes congolais imitent les stars de la chanson congolaise avec l'impact grandissant des émissions de variétés musicales retransmises en direct par la télévision Nationale Congolaise, couvrant de ce

fait, les grandes villes de provinces congolaises. Depuis lors, ce sont ces jeunes musiciens qui mènent la danse dans le domaine de la mode. On parle de la SAPE et de la religion "Kiteni" du grand prêtre NIARKOS etc.

Papa Wemba est surnommé : Le Roi de la Sape, jouissant d'une réputation mondiale. Il est adopté par tous les jeunes congolais et africains. Ainsi, il a suffi, commentent un groupe d'étudiants qu'un certain soir. Papa Wemba, la Coqueluche des jeunes Kinois, apparaisse sur le petit écran au cours d'une émission de variétés en pantalon style rétro dit "Ungwu" pour que le lendemain, les vendeurs (tombola bwaka) des marchés en fassent leur fête. Car tous les fans de "Kuru yaka" et autres snobs kinois remuaient ciel et terre pour se procurer à n'importe quel prix, un pantalon "Ungaru". Il aura suffi d'un passage sur le plateau de la télévision des jeunes danseuses du "Showman" Lita Bembo exhibant les pas de leur nouvelle danse en une sorte de mini-jupe, la "Bionda" pour que ces jupes - cocottes venues de Matonge envahissent les rues de la capitale. (Yoka L.M, 1983, 428)

Il en sera de même plus tard avec le style Masatomo, introduit au Congo par Kester Emeneya en 1997. Et Papa Wemba reviendra à la charge avec un autre style Versace. La réplique de Kester Emeneya vient d'outre Atlantique : C'est le phénomène Jeans Style des Noirs Américains avec Levis Strauss. Et enfin, la dernière carte de la fin du siècle revient à nouveau à Papa Wemba qui lance "Bilamba Mabé" littéralement, les habits sales, très peu recommandables sur le plan moral du fait que ces costumes collent au corps et dessinent avec précision la forme du physique de la jeune fille d'une manière scandaleuse, mettant en exergue la troupe mais en réalité, il s'agit d'un style de costume qui séduit et attire les regards dans les milieux de cette jeunesse habituée à ce genre de jeux de concurrence vestimentaire.

Papa est donc aux yeux de cette jeunesse, cette grande star que l'amour, de la vie, des beaux costumes et de la fiesta avait élevée à la dignité de pape, de la sape (la société des ambianceurs et des personnes élégantes). Né à la fin des années soixante-dix, avec comme précurseur un Brazzavillois du nom de Djo Balard, ce mouvement prend une ampleur dans l'ex-Zaïre et au sein de la diaspora de deux Congo. Phénomène de mode fondé sur une élégance flamboyante, quelque fois exagérée la sape est de la coupe de cheveux à la couleur des chauttés tout un style vestimentaire, mais également un refus de la pauvreté ambiante, une rébellion contre la dictature de l'abacost. Cette veste à col droit imposée par le régime du maréchal Mobutu (Jeune Afrique Intelligent, 2003)

La lutte de prestige est très engagée auprès de la femme kinoise en matière d'habillement. Pour ce faire, écrit Yoka, l'apparition d'un nouvel article féminin est presque toujours connue par voie de "bouche à oreille", mais avec une rapidité d'autant plus déconcertante que sa consommation est égale à l'acuité de l'esprit grégaire des consommatrices. Habituellement, la femme Kinoise même très formée, achète un nouveau pagne ou une nouvelle chaussure moins en fonction des critiques esthétiques objectifs qu'en fonction de la réputation toute faite de l'article. Et pourvu que ce soit importé. C'est-à-dire très cher. L'opinion publique, jouant sur les contraintes incontrôlées (et surtout non-contredites par manque de stratégie objectivement opératoire) de

"Radio-trottoir", reste prisonnière de la nouvelle société de consommation. En réalité, soutient Yoka, cette opinion publique des consommateurs est soumise au charme ensorceleur de deux formes de publicité, l'une très sophistiquée jouant avec les subtilités modernes de la persuasion collective.

L'autre apparemment artisanale mais manipulent un discours poétique et populaire très familier, mythique. Des noms de pagnes ou des tenues comme "Tembe na bambanda" (Défi aux rivales), Mon mari est capable" (chanson), "Liso ya pité" (regard lubrique), Ebale ya Zaïre (fleuve Zaïre), Super de Paris, "Super Muzi" (allusion à une chanson à succès du chanteur Ntesa), ou "Mpeve ya longo" (allusion à un succès de la vedette Tabu Ley), "Super Dallas" (allusion au célèbre télé-film américain), Super Bazin" etc. font miroiter certes des chimères perufinées mais surtout un univers de Challenge" et d'érotisme mélangés. Les hommes aussi n'échappent pas à ce courant de concurrence. Ils doivent eux aussi faire impression sur les femmes qu'ils convoitent dans leurs rencontres. C'est ainsi qu'ils s'engagent dans les pratiques de détournements des deniers publics ou privés, de corruption et de concussion, de vol.

Un autre phénomène qui fait accentuer cette concurrence entre les femmes dans l'habillement est le fait d'appartenir à des associations d'entraide mutuelle, connues sous le nom de "Muziki". Ainsi, à chaque rencontre atteste l'opinion publique, c'est-à-dire une ou deux fois par mois, il faut se présenter avec un nouveau pagne de haute qualité (Super Wax, Wax Hollandais, Super Java, Super Dallas, Super Muzi, etc), il faut se présenter renouveler ses bijoux et ceux-ci doivent être en véritable or !). Le sac à main en doit être teinte en or ! Le parfum utilisé ne doit pas être "ordinaire", etc.

A travers ces illustrations tirées, ça et là, il est question de démontrer que la mode exprime l'âme d'un peuple. Elle permet de comprendre ses préoccupations, ses aspirations, ses passions, de la même manière que peuvent le faire les lettres, les arts et les lois. Notre démarche est en rapport avec la diffusion réelle des modèles de vêtement de mode à travers le pays, mais avec une analyse comparative entre les habitants de Kinshasa et ceux de Lubumbashi.

Dans la capitale du cuivre, Elisabethville, l'actuelle ville de Lubumbashi, la formation des associations féminines serait à la base de l'évolution de la mentalité féminine et le précurseur dans le domaine de la mode. Parmi les associations les plus anciennes, on cite Diamant et Sami.

Pour mémoire, l'association Diamant fut créée vers 1933. Elle groupait les femmes commerçantes, mais on pouvait y trouver toutes les catégories de femmes, surtout les jeunes. Les membres en étaient, soit des femmes célibataires, des jeunes filles nubiles non mariées, soit des femmes mariées etc. En outre, l'un des buts de Diamant était d'organiser des fêtes, surtout si l'une d'entre elles venait de se marier.

Quant à l'association Sami est forte analogue de Diamant. Sami avait un but publicitaire du fait que bon nombre de ses membres vendaient de la bière ou d'autres articles. Ainsi, grâce à ces deux associations les femmes apprirent à s'habiller avec goût et à résoudre ensemble leurs petits problèmes et en s'entraïdant.

Dans lors, la mode féminine congolaise s'est affirmée à l'Est de la république et prit de l'expansion jusqu'à ce jour avec une évolution sans désemparée. On est ainsi passé de la mode Libula pour les jeunes filles à la mode Zikita pour les femmes adultes. Ces associations ont assuré une meilleure intégration de jeunes femmes à la vie urbaine par leur habillement à la mode, venté par Léon Bukasa dans sa chanson : Congo ya biso où il apprécie la beauté et la façon de s'habiller de la Congolaise.

L'analyse de la mode féminine à Lubumbashi écrit Alexandre Nawej Katay met en lumière que l'habillement constitue la grosse part de la mode. Cette dernière a évolué de manière constante et cette évolution s'applique surtout aux camisoles. En République Démocratique du Congo, chaque modèle de camisole porte un nom pour sa revalorisation. La nature des noms des camisoles révèle la prédominance de l'Europe et l'emprise de la Capitale Kinshasa sur le reste du pays. Ce qui explique que les noms sont généralement en français ou en lingala. Ils sont du patrimoine culturel, des événements politiques, des faits sociaux et économiques et surtout des éléments musicaux que l'auteur a repris dans une période de cinq ans que reproduisons ci-dessous (Nawej Katay, A., 2001, 58).

Tableau n°11 Les modes féminines de 1970 à 2000

Années	Modèles
1970 – 1975	Taille, future maman, Kazanku (modèle large), Zigzag, catalogue, mama Antoinette (référence à la première épouse du président Mobutu), Soleil, Eléphant.
1975 à 1980	Silauka (dans), Bionda-Bionda (danse), cintrer, serrer-serrer, compact, zé Kanzaku (modèle large), Mirage (avion de guerre).
1980 à 1985	Boma ngai (tue-moi), Dieu soleil, Maman na mwana (la mère et son enfant), coupe du monde, Kwasa-kwasa (danse), papillon, Eléphant, Maréchal (titre du président Mobutu), Future maman, Ribaya serrer (Camisole serrer), Fusée
1985 à 1990	Buka mabeka (rabattre les épaules), modèle serrer-serrer, Mario (titre d'une chanson), Maya (titre d'une chanson), Muzi (titre d'une chanson), Moto (titre d'une chanson), Zabolo (titre d'une chanson), femme chic, double col, premier bureau (femme légitime), deuxième bureau (Maîtresse), Télévision, Future Maman, Kanzaku (Modèle large).
1990 à 1995	Zéro faute, Labionda (danse), chemise, conférence (sous-entendu la Conférence nationale), Dona Beya (titre d'un film et coupure de la monnaie Zaïroise), (feu), future maman, V 12 (puissance de moteur), Etutama (se coiffer), toi chérie ya sika (le nouvel amant), Godet, Sape, Retro, Zéro, Dallas (titre d'un feuilleton), Kumba ngani na top (cri d'une chanson), phase dernière. Marc déposée, Tshanga-tshanga (mélange de coupons de tissus), Maman Mapa (d'une femme) Masasi (balles, munitions), Mindondo (problèmes), voisin mabe (voisin de mauvaise foi, jaloux), Lipaka, (titre d'une chanson), Mon (référence au président de la CNS/Zaïre); Bonbon, Manche ballon, Katap (couture avec fente.).
Années	Modèles

1995 – 2000	<p>Vie ya Chéri (vie de mon amant), Motuka munene (grand véhicule, camion encombrant), Zéro faute, Kibinda Nkoy (titre d'une chanson).</p> <p>Pentagone (titre d'une chanson), Brodeau (ce qui est massif), Hiut-hiut, E Mayebo (danse), Escalier, Vie ya pembe (vie sans problème), Kanzaku (tr large), Décolleter, 4 boutons, 6 boutons, Kilako (nattes), Manche dollar, I satin (titre d'une chanson), Dame-dame (modèle damassé), volant, Manch Tshanga-tshanga (assemblage de modèles de tissus), Makanda ya samaki de poissons), chemise cintrée, vimba (gonflement), papillon, Nervures, V Eléphant, Complet, Bombasse (qui est grossi démesurément), ya biso (le Buka Mapeka (rabattre les épaules), Dubai (indique la provenance, Les E arabes unis), Kanzaku (camisole large)p, Nombolo (danse populaire), sc (causons bien, entendons-nous).</p>
-------------	---

Ainsi, de 1970 à 2000, soit une période de 30 ans, nous avons dénombré 110 modèles de Camisoles. Parmi ces modèles, les noms de 64 sont en français, 43 en Lingala et 3 seulement en Swahili. Cela se passe de tout commentaire du fait que l'influence de Kinshasa sur Lubumbashi est très manifeste. Il est entendu que les modèles exprimés en français sont aussi d'origine kinoise (Naweji Kataji, , .61).

Le costume masculin avait aussi connu une évolution c'est-à-dire composé parfois de deux pièces et trois pièces tantôt avec deux boutons ou trois boutons. Le pantalon et le gilet se modifièrent suivant les nécessités mondaines. La mode masculine était essentiellement d'origine étrangère avant de tomber en désuète sous le coup de l'authenticité avec l'imposition de l'abacost sous Mobutu.

En outre, les effets de la chaleur ont contribué à la création de styles d'habillement adapté à ce climat. Il s'agit de boubou simple ou brodé, les safari et le sariana, etc.

En République Démocratique du Congo, il n'y a pas de journaux de mode et encore moins de catalogues de magasins de nouveautés. Les modèles se transmettent de bouche à l'oreille, dans la rue, au cours de voyages vers la Capitale Congolaise, dans les bars durant de nombreuses rencontres en week end : soirées dansantes, fêtes de mariage, retrait de deuil et cérémonies officielles etc. il y a aussi l'existence de quelques boutiques de luxe. Enfin la mode vestimentaire congolaise est fortement liée à la musique congolaise moderne. Le musicien congolais est cité comme modèle de référence de toute la jeunesse ainsi qu'à travers les chansons en rapport les habits à la mode. Au Congo, pays de diversité culturelle, ses habitants aiment s'habiller, cultivant le mythe de paraître de l'est au sud et de nord à l'ouest, assurant ainsi par la mode l'unicité dans la culture congolaise. A ce propos, Spencer avait vu à la mode un objet sociologique privilégié du fait qu'elle constitue "Un phénomène collectif qui apporte le plus immédiatement... la révélation qu'il y a du social

dans nos comportements", ensuite présente une dialectique du conformisme et du changement qui n'est explicable que sociologiquement.

C'est dire que le perpétuel changement de la mode est dû par les enjeux politiques, économiques, sociaux et culturels dans la diffusion de ces représentations par les membres d'une communauté dynamique en quête du lucre et du snobisme. Car il y a de fois que le pouvoir politique essaie de réglementer le système d'importation dans le souci de réglementer le marché local de vente. Il tient ainsi compte des entreprises reconnues officiellement par la Fédération des entreprises congolaises de l'époque dont Interfina, Sedec, Nogueira, Hasson, Solbena, Tshitoko, Beltexco, Simis, d'une part et d'autre part, par des commerçants clandestins, faisant souvent la navette entre Kinshasa et les diverses capitales des pays fournisseurs du marché congolais dont les fournisseurs traditionnels sont la Suisse, La Grande-Bretagne, la Hollande, l'ex RFA et le Japon contre les imprimés fantaisies ouest-africains en provenance de la Côte d'Ivoire, du Togo, du Nigéria, du Cameroun, voire du Burkina-Faso, etc. Par les premiers, les capitaux étaient détenus par des commerçants expatriés tandis que les deuxièmes sont de femmes commerçants qui s'approvisionnent sur le marché de détail dans les pays producteurs de Wax. Ainsi, une fois sur le marché local, les prix deviennent inabordables.

Par ailleurs, il n'est pas étonnant non plus que le Wax importé coûte cher, soutiennent les importateurs du fait de toutes sortes de droits : droit de douane (10 %), droit fiscal (30 %), taxe conjoncturelle temporaire (5 %), taxe statistique (3 %), T.C.A. (7,5 %), taxe de contrôle etc. ⁽¹⁸⁾

Le Kinois s'en passe de tout cela : il affirme sans embage que "j'ai acheté mon super Wax". Cette phrase prononcée par un cadre supérieur d'une société kinoise, résume bien la raison principale avancée par la plupart des consommateurs pour justifier leur choix du super Wax. Aussi n'est-il pas surprenant que malgré son coût exorbitant, personne ne se gêne d'en parler avec arrogance et vanité (...). Tout cela n'aurait pas été possible sans le snobisme légendaire du consommateur Kinois. Ainsi, pour le Kinois qui défend sa "classe" la mode passe pour un impôt une dette morale qu'on doit à la société. Dès lors quoi qu'il en soit et quoiqu'il en coûte, il n'est pas question de se séparer de super Wax peu importe le prix pratiqué sur le marché ⁽¹⁹⁾. C'est une question de mentalité des usagers de la mode qui veut à tout paraître et exige ce qui coûte très cher.

En effet, la mode explique Jean Haesaert est un changement temporaire dans le style de certains comportements habituels. Elle n'en attire, par le fond, considéré en général comme intangible : elle joue à la surface et là seulement où le jeu paraît tolérable et ne compromet rien d'essentiel. Elle n'est pas de mise dans la religion ou dans l'éthique; elle se faufile dans la conduite, dans le jeu et dans l'éthique, elle règne sur l'habillement.

⁽¹⁸⁾ Cfr Zaïre : hebdomadaire de l'Afrique Centrale, n° 306, 17 juin 1974, p. 32 : 39.

⁽¹⁹⁾ Cfr Zaïre hebdomadaire d'Afrique Centrale, n° 429, 25 octobre 1976, p. 18.

Bref, partout où la fantaisie trouve quelque ouverture à son déploiement, elle s'introduit. Elle dure jusqu'à ce qu'une autre la supplante. Ce rythme est lié à celui des saisons et ceux possibles matérielles de satisfaire aux variations du goût [...] car beaucoup en vivent, l'habit fait toujours un rien le moine et la vêtue, suivant le cas, protège la moralité ou la perd (...) quand une mode est passée, il n'en reste souvent rien que l'étonnement de l'avoir suivie et de s'en être engoué (Haesaert, J., 1955, 442-445). Prise dans ce contexte, la mode est une valeur de consommation culturelle qui s'opère comme réalisation de soi dans une culture de masse d'envergure nationale et internationale.

Tableau 11: Lieu de lancement des modes vestimentaires

B5: lieu de lancement des modes vestimentaires congolais	
Kinshasa	
Occident	
Télévision, média, clips	
Concert + défilé de mode	
Rue et magasin	
Total	

Les habitudes de la consommation vestimentaire évoluent dans un syncrétisme puissant à diverses sources et lieux de lancement. En République Démocratique du Congo, Kinshasa reste le lieu privilégié d'où partent tous les signaux culturels et modes vestimentaires. C'est à Kinshasa que se forme la culture congolaise de masse et se popularise à travers le pays dans les bars, les marchés et les lieux de fête, etc. autres espaces publics. C'est la mode vestimentaire féminine particulièrement qui a mis en symbiose l'ensemble des modes reçues d'Asie, d'Europe et d'Amérique. Les données de l'ensemble de ce chapitre ont démontré l'emprise des femmes sur la mode vestimentaire.

En effet, la façon de s'habiller des congolais est un facteur d'intégration nationale. Il est difficile d'imaginer comment cela aurait pu arriver sans Kinshasa et la musique congolaise moderne. A ce sujet, Crispin Bakatuseka confirme que "du point de vue culturel, la musique congolaise moderne offre à la mode une gamme variée de noms. La plupart de ceux-ci sont en lingala et précise davantage que les pagnes Wax portés à Lubumbashi proviennent de Kinshasa (Crispin Bakatuseka, 2005,)

Musique et éthique

La musique étant un art qui s'adresse essentiellement à l'homme, elle est de ce fait vêtue des valeurs morales afin que sa diffusion soit considérée comme ce qui est bon pour la société. C'est dire qu'en « créant leurs œuvres, les musiciens congolais ne perdent jamais de vue que l'art nègre est un art intégré à la vie. Un art social. Et que, de ce fait, il incarne à la fois une dimension esthétique et éthique [...]. Il faut dire que les paroles qui, accompagnent cette musique présentent certaines qualités esthétiques et morales. Car l'agréable c'est le bon et le bon c'est l'agréable»(Monsengo V.M. 1976, 50). Dans la mesure où la

société confère la fonction d'autorité morales aux artistes et de ce fait une responsabilité sociale d'éduquer des masses. Partant de ce qui précède, « l'éthique étudie en gros des valeurs touchant au comportement humain. C'est-à-dire elle traite des questions telles que : Qu'est-ce que le bien pour l'homme ? Comment devons-nous nous comporter en société ?(Kahudi Shangema tshibemba, 1986, 166)

Ainsi, dans le domaine de la musique congolaise moderne, le législateur Belge avait instauré dès le début, une Commission nationale de censure, organisme relevant actuellement du Ministère de la justice chargé de viser les productions cinématographiques et musicales. Dans le cadre de fonctionnement de cette Commission nationale de censure, toutes les chansons destinées au marché du disque congolais étaient soumises à une audition minutieuse.

C'est dans ce contexte que la chanson d'Adou Elenge « Ata Ndele mokili ekobaluka » fut censurée après coup en 1955 à cause du ton de sa prophétie où il est clairement dit que « Tôt ou tard, il sera renversé le pouvoir blanc ». Il fut arrêté et fouetté pour avoir réveillé à la conscience collective la notion de liberté c'est-à-dire de l'indépendance. Malgré cela, les méfaits de la situation coloniale n'avait cessé d'inspirer les chanteurs congolais. C'est fut le cas de Franco Luambo Makiadi qui avait posé aux colonisateurs le problème de la concession du patrimoine ancestral exprimé dans la chanson « Yimbi », épervier qui lui coûta la prison. D'ailleurs, dans l'histoire de la musique congolaise moderne, Luambo Makiadi demeure en fait l'artiste musicien qui le plus bravé la Commission de censure.

C'est ainsi, à la suite de la pendaison publique au cours de laquelle Mobutu fit exécuter kimba, Anany, Bamba et Mahamba le 2 juillet 1966, Franco composa une chanson appelé « Boucherie nationales ». Il fut arrêté et battu presque à mort. Il s'échappa et traversa le pool Malebo pour se réfugier à Brazzaville pendant plusieurs mois. Mobutu le fit chercher et le supplia pour qu'il regagne le pays. Après plusieurs manœuvres, Franco consentit à chanter le régime de M.P.R. Il composa d'abord « Régime etikali 4 ans » et « Lumumba héros national », « La vérité de Franco », « Kota lingomba ya M.P.R. » etc. (Michel Lwamba Biloda ,... .102)

Dix ans plus tard, il récidive, il compose les chansons « Hélène », « Jackie », « Sous-alimentation sexuelle » et les fait enregistrer sans les soumettre à l'approbation préalable de la Commission nationale de censure. Ces chansons sont perçues comme des véritables œuvres pornographiques.

Ainsi, saisie de cette affaire par la Commission nationale de censure, la Cour d'Appel de Kinshasa statuant au premier degré, prononça un arrêt condamnant Luambo Makiadi à 6 mois de prison ferme et son dancing bar, « Un-deux-trois » fut fermé pour une période de deux mois et mis sous scellés. Par ailleurs, accusés de complicité avec leur patron pour avoir participé à la création et l'enregistrement des chansons incriminées, douze musiciens de l'OK Jazz furent passibles de peines d'emprisonnement allant de trois mois à quatre mois.

D'une manière générale, la chanson congolaise moderne véhicule des valeurs et anti-valeurs. Il suffit d'observer avec attention les thèmes de certaines chansons et danses qui incitent parfois à la débauche. En effet le jeune chanteur congolais évoque dans son chant l'excès de jouissances sexuelles incontrôlées.

La chanson « Papa bonheur » de Koffi Olomide met exergue des propos qui blessent délibérément la pudeur en suscitant les représentations d'ordre sexuel tel que « Etutana yango na yango » Allusion à peine voilée de la rencontre entre deux sexes au cours de l'acte sexuel. Nous avons déjà déploré ce comportement à l'époque en écrivant ce qui suit : « mais, là où nous ne sommes plus d'accord avec les jeunes musiciens, voire certains vieux musiciens, c'est quand ils traduisent leurs sentiments idylliques d'une façon scatologique.

C'est-à-dire le manque de finesse dans l'expression vocale dans une forme impropre (Monsengo Vantibah Mabele 1976, 47). Il en est de même de la façon de danser des jeunes filles habillées sobrement mettant à nu les ventres et exposant les fesses qui provoquent des envies. Cela traduit simplement la mauvaise moralité.

Les parents crient au scandale. L'exécution de ces nouvelles danses par cette catégorie d'actrices ont pris des proportions inquiétantes et menacent l'avenir de la jeunesse congolaise : « Le surgissement des nouvelles structures d'encadrement ont joué un rôle nocif auprès des jeunes. Il convient ainsi de souligner que de nombreuses émissions TV font l'éloge des musiciens [...]. La société n'offre plus à ces jeunes des modèles valables de références d'indentifications.» (Longo Tshuete, 1986, 52-53) Ainsi, selon certains spécialistes en la matière : « La musique congolaise moderne fait partie de la mode des jeunes. Elle est de plus en plus utilisée comment une drogue douce malheureusement »(Yoka Lye Mudaba, entretien, 2005). Il s'avère indispensable pour ce faire d'assurer la formation et l'encadrement de l'artiste musicien devant l'invasion des anti-valeurs, car l'Afrique a des valeurs qu'elle considère comme fondamentales qui se heurtent à certains tabous jugés vivaces.

Il faut penser à rallumer la flamme de la Commission nationale de censure afin de réinstaurer la réflexion éthique de la musique congolaise moderne sans nuire à la liberté créatrice de l'artiste « qui conduit au jugement éthique qui englobe le jugement social, esthétique, professionnel et technique entre autres [...]. La personne qui se livre à la réflexion éthique répond à une tâche essentielle : se prendre en main dans la recherche d'un accomplissement authentique, accomplissement qui se réalise qu'à l'intérieur d'un dynamisme ouvert (liberté), dans la solidarité (société) et selon des critères de sens (valeur) qui tient le sujet de façon absolue par l'intermédiaire de la conscience »(Marc François Bernier, 1994, 17). Cette mission devient de plus en plus difficile du fait de la mondialisation car les enregistrements des œuvres musicales se réalisent à l'extérieur du pays et sont commercialisées à partir de l'étranger. De ce fait ils échappent en conséquence aux griffes de la Commission nationale de censure.

Par ailleurs, les dispositions juridiques réglementant les heures d'ouverture et de fermeture des débits de boisson ainsi qu'en matière de tapages nocturnes ne sont plus de stricte application accentuant l'alcoolisme, la débauche, la paresse, la désertion des heures de travail bref la déchéance de la société sur le plan moral. Il est temps de remettre les pendules à l'heure dans l'érection d'un Etat de droit en vue d'assainir les mœurs politiques et socio- culturelles pour un développement harmonieux et prospère de la troisième République.

Cette mission éducative écrit Nyeme Tese constitue la force d'une nation [...]. Cette mission éducative échoit à un titre tout particulier à l'instance politique à qui revienne les rênes et les grand choix de la nation. La morale de l'homme politique influe sur la société et de ce fait elle se doit d'être saine et réfléchie (Nyeme Tese, 1986, 7).

La musique dans l'imaginaire du Congolais

La musique et essentiellement un produit de consommation le plus courant dans les milieux congolais. Ce lien entre le son et le langage crée une interaction totale entre l'émetteur et le récepteur et déclenche un déclic dans l'imaginaire des auditeurs congolais, c'est-à-dire la musique congolaise moderne occupe un espace de production culturelle privilégiée dans notre pays depuis l'aube de la colonisation, par rapport à la littérature par exemple. Puis Ngandu explique que les littératures écrites n'avaient connu jusque là que des succès limités et une audience plus restreinte encore. Pendant des décennies, le Zaïre-congo était marqué par une page blanche dans les anthologies littéraires.

Autour de la musique se réalisait comme une sorte de consensus spirituel. Les premiers textes de romans et de poèmes de ce pays le rappellent impérativement, lorsqu'ils se modulent au rythme des cantiques de l'OK Jazz, de l'African Jazz ou de l'African Fiesta. Les jeunes gens fredonnaient leurs joies et leur tristesse, avec les mélodies consolaient. Les hymnes à l'amour se chantaient avec les trémolos de sangana ou de Mujos.

Une manière de complicité de l'imaginaire qui faisait articuler les fureurs du cœur, avec les stridulations des guitares hawaïennes" (Ngandu, P., 1988, .65). Le même constat est aussi relevé par Bayaba Ngongo dans un article, intitulé: "Quid du vedettariat littéraire?" Une vedette écrit-il est le coqueluche du public qui s'adopte (...) Mais le vedettariat s'assimile, chez nous, à la vie des musiciens. (Bayaba Ngongo, Elima, N°133, 7 février 1986). L'écrivain Paul Lomami Tshibamba s'était plaint de l'attitude des jeunes congolais au cours d'un entretien qu'il avait eu avec Yumba en affirmant que "vous autres les jeunes d'aujourd'hui, vous semblez un peu négliger vos aînés: voici quelques mois que e me trouve enfermé dans ma solitude. Et Yumba de poursuivre: au moment où je me gratte la tête, cherchant des excuses à sa remarque tout à fait pertinente, je vois à travers la fenêtre une "Cari" qui stationne devant le bâtiment.

C'est le seigneur Tabu Ley qui vient visiter sa maison. Tous les pousseurs qui attendaient les clients devant un dépôt de bois d'en face, accourent pour acclamer leur vedette. Fait-on de même à l'arrivée d'un écrivain zaïrois de quelque talent qu'il soit? Nous sommes très loin de la France. Ce pays de culture par excellence, où les écrivains de talent tels que Sartre, Gide, Camus, etc subissaient ou subissent encore les bains de foule lors de leurs sorties. Chez nous au Zaïre, cet honneur n'est réservé qu'aux musiciens et aux footballeurs. La preuve est là" (Yumba, 1972, .87).

En effet, pour les congolais, les loisirs et les divertissements se traduisent par l'assistance assidue à des matches de football ainsi que quand on examine "les facteurs de séduction de Kinshasa, ce sont les mêmes que tout le monde, même les étrangers lui reconnaît, à savoir, la musique, les belles femmes, la fête permanente, la bière, toutes choses qui font que les bons viveurs peuvent claquer une fortune en moins de temps qu'il n'en faut pour s'en rendre compte. (...)

Le Kinshasa envoûte, ce n'est donc pas une ville ordinaire, c'est une ville ensorcelée. (T. Lukusa Menda, 2005, 21) Sylvain Bemba se souvient de cette vie d'ambiance qui caractérisait les deux villes jumelles aux années du début de la musique congolaise moderne. La parcelle écrit-il abrite les premières fêtes données au son du phonographe par les travailleurs urbains. Dans les deux villes jumelles, l'élite citadine a accordé très tôt un intérêt excessif à l'habillement, " pièce importante de la façade sociale". Comme écrit Georges Balandier dans sa sociologie des Brazzavilles noires (...)

Ce climat d'effervescence brise le cadre étroit de la parcelle pour se déployer au dessus d'un nouvel espace, celui du bar dancing qui sera le berceau des orchestres modernes, le creuset et le miroir des mythes urbains nés de la digestion d'images judéo-chrétiennes cousues sur le tissu des représentations collectives locales. La bar dancing sera aussi le lieu de métamorphose de tous les marginaux qui viennent oublier leurs soucis dans les "Congo-bars", où ils recomposent le temps de quelques danses abondamment arrosées de bière européenne, une personnalité double plus rêvé que vécue (sylvain Bemba, 1988, 46-47).

Ce phénomène sera généralisé avec le temps, à travers toutes les villes congolaises, c'est-à-dire dans les villes explique Tshonga Onyumbé, l'individu est sollicité pour une multitude de tentations, l'habillement, les articles divers dans les magasins et surtout les bars et les buvettes (...). Cela traduit en lingala par bisengo, bisengo, bilengi (festivité, amusements, plaisirs ou tout simplement par le mot français "vie" (Tshonga Onyumbé, 1986, p.229). d'où l'anecdote selon laquelle, les congolais aiment vivre.

Ce qui correspondrait d'ailleurs selon les uns à leur conception philosophique du monde. En somme, il s'agit d'une réponse aux désirs d'évasion, d'épanouissement, de contemplation, de participation et de domination. Un ressortissant de Kamina à qui on avait posé la question de savoir ce qu'il pensait des habitants de Lubumbashi. Il répondait sans ambages que "les gens de Lubumbashi aiment l'ambiance.

Les bars, les Nganda sont ouverts du matin au soir. Les gens se promènent même à des heures tardives de la nuit alors que chez moi à Kamina à vingt et une heure, les gens se barricadent déjà dans leurs maisons". (Donatien Dibwe dia Mwembu et Gabriel Kalaba Mutabusha, 2005, p. 65). D'ailleurs, parlant de la joie de vivre au Katanga, l'artiste musicien Jean Bosco Mwenda wa Bayeke ne s'était-il pas interrogé dans la chanson Furaha ya Katanga ni nini?

Furaha ya Katanga iko wapi?

Wa bwana

Furaha ya Katanga ni Kuvala, Kulala, Kunywa.

Traduction

La joie de vivre du Katanga se trouve où, les hommes?

La joie de vivre du Katanga se trouve dans le bien s'habiller, bien dormir, dans le bien boire.

La musique est-ce une seconde nature pour les congolais? Il y a lieu de répondre par l'affirmative. En effet, car la vie du noir est tout entière rythme. Ce rythme "que Léolpold Sedar Senghor définit comme " l'architecture de l'être, le dynamique interne qui lui donne forme, le système d'ordres qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force vitale", ce rythme se manifeste notamment par la musique et la danse." (Bokonga 1975, 19).

En effet, la musique congolaise moderne intervient dans les loisirs de tous les jours, les fêtes de baptême, de première communion, de mariage, du retrait de deuil, fête d'anniversaire, de collation de grades académiques et enfin des soirées dansantes réservées aux réceptions officielles sans omettre l'espace qu'occupe cette musique dans la programmation des émissions audio-visuelles. C'est dire que la chanson peut être considérée comme un espace privilégié ou s'affirme une conscience historique (...).

La musique a toujours constitué dans ce pays un élément fondamental de la production culturelle. Kinshasa la capitale apparaît sur la scène des cartographies africaines, comme la ville la plus tumultueuse, la plus bousculée aussi. Plus de trois cents ensembles musicaux de tout genre s'y superposent superbement, depuis les heures ultimes du crépuscule, jusqu'aux premières lueurs de l'aube. La rumba rock y est devenue comme le palmarès des musiques d'Afrique, une référence non négligeable (Puis Ngandu, 1988, 64).

Ceci fait dire à Odile Goerg que "Fêtes et Afrique semblent aller de soi. Ne parlons-t-on pas de la fête permanente à propos des sociétés congolaises pour s'en réjouir ou la dénoncer." (Odile Goerg, 1999, 7) L'ensemble de tous ces faits justifie la dimension qu'a prise en Afrique en général et à Kinshasa, l'importance de cette culture des loisirs qui concourt à la fabrication des références collectives de la vie urbaine. C'est-à-dire, la musique, les bars, les femmes célèbres (Chérie Zozo, Maria Valenta, Omanga, Monzo, Manengo, etc.) La joie de vivre, l'art de paraître qui se traduit par cette gaieté populaire et représente de ce fait, l'imaginaire dans la musique congolaise moderne.

Elle façonne constamment une représentation collective, la seconde vie du peuple congolais en dehors des heures de travail. Les nombreuses chansons du répertoire congolais illustrent abondamment cet état d'esprit: Monoko ya ngai nganga de Mujos, Mokolo na ko kufa de Tabu Ley, Mabele de Lutumba Simaro, etc. L'élégance vestimentaire, le bien parler (Le fameux solola bien) d'où l'importance que joue la langue particulièrement le lingala dans l'imaginaire de cette culture.

Dans cette vision des choses, le congolais considère leur culture d'exportation comme un instrument de domination qui défraie la chronique et enchante des nombreux mélomanes en dehors des frontières nationales. A titre illustratif, rapportons-nous à quelques exemples en rapport avec les tournées de l'orchestre VE VE à Kampala et de l'OK Jazz en Tanzanie où ces deux orchestres avaient connu un triomphe total. En ce qui concerne l'orchestre VEVE, il s'était produit à Kampala en Ouganda, le 2 février 1974 à l'international Kampala Hôtel dans un des plus grands music-hall que compte la ville. "Un monde fou s'était fixé rendez-vous."

Bilan: deux morts et quelques blessés. Et la soirée s'est terminée très tard. Avec des applaudissements nourris et des cris des femmes qui scandaient: VE-VE Yatasse, Zaïre yatusse (Cfr Zaïre, 4 mars 1974, 49). Quant au séjour de l'OK Jazz en Tanzanie en juillet 1973: "une série des concerts fut arrêtée dont cinq dans les régions. Et pourtant les Tanzaniens scandaient: Mandefu...mandefu...Ils reclamaient tout simplement la chanson "où est le sérieux" souvent les dégâts considérables accompagnaient la fin des concerts et ceux du 3 juillet où plus de 90000 personnes ont pris d'assaut le stade municipal de Dar-es-Salam étaient les plus pires: on a dénombré 5 morts sur place. Certains concerts étaient même interrompus à la suite du largage des lacrymogènes, créant ainsi un climat d'inquiétude non seulement parmi les spectateurs, mais aussi chez les musiciens" (Cfr Zaïre, 13 août 1973, 52).

Deux ans plus tard, l'OK Jazz fut désigné "champion de la musique africaine moderne" par les auditeurs de la radio britannique (BBC) à travers le monde, dont l'appréciation a porté sur la période allant de 1960 à 1975, le speaker a cité parmi les éléments qui ont favorisé la désignation de Luambo et l'OK Jazz, leur rythme typiquement nègre, leur musique rythmée et la stabilité de l'ensemble musical (Si Dombasi Mavaliku, 1976, .21) on peut infiniment multiplier le nombre des exemples, mais il revient à conclure que " la musique moderne Zaïre congolaise est très appréciée à travers l'Afrique et ailleurs. (Josué Ndamba, 1988, 55)

Si il est généralement établi que le Jazz est l'une des plus belles contributions des Etats-Unis à la culture universelle, "la musique congolaise moderne est une contribution importante à la World Music" (Bogumil Jewiewiski, 2005, 260). C'est dire que la musique congolaise est parvenue à pénétrer les sens à allier les sentiments et la danse en tant qu'une des formes d'expression des sentiments du peuple du monde.

De par cette musique, le peuple congolais se réfère à une communauté nationale unie, c'est-à-dire un reflet de l'identité culturelle et entretient de ce fait une forme de conscience historique.

5 Conclusion partielle

Les indicateurs relevés à travers cette analyse traduisent la représentation de deux concepts : Culture et Nation en donnant un aperçu schématique pour des raisons de clarté. Il est établi que la musique congolaise moderne met en relation tous les Congolais dans la mesure où ces derniers exaltent le sentiment d'appartenance à la nation Congolaise par le déchiffrement de cette culture. Le nationalisme congolais se caractérise entre autre par l'apport de cette réalité socio-culturelle, car la conformité dans le domaine se produit de façon naturelle et inconsciente. De ce fait, la culture musicale de tout Congolais se manifeste sur la plupart à la connaissance plus ou moins de l'histoire de cette musique, de la sociologie de la profession musicale qui renseigne les mélomanes sur la vie des artistes-musiciens, de l'audition des chansons et de leur interprétation libre et de la façon de danser.

En somme dans ce contexte, Pierre Bourdieu explique que la société existe sous deux formes inséparables: d'un côté les institutions qui peuvent revêtir la forme de choses physiques, monuments, livres, instruments, etc; de l'autre, les dispositions acquises, les manières durables d'être ou de faire qui s'incarnent dans les corps (et que j'appelle habitus). Le corps socialisé (ce que l'on appelle l'individu ou personne) ne s'oppose pas à la société: il est une de ses formes d'existence" (Pierre Bourdieu, 2002, 29)

Ne pouvant pas interroger d'une manière systématique l'ensemble de la population d'un pays, il est recommandé en sociologie de construire des échantillons et faire des sondages afin de mesurer l'ampleur du phénomène et sa représentativité dans l'ensemble de la société étudiée. En effet, la principale méthode des enquêtes quantitatives, c'est le sondage d'opinion qui repose sur un questionnaire normalisé (Rabaway, C, 1970, .)

A ce titre, "la France est considérée comme le pays du monde qui fait le plus appel aux enquêtes d'opinion. C'est surtout le fait des sociétés privées et des entreprises publiques ou semi-publiques, soucieuses de mesurer leur notoriété autant que l'accueil réservé par le public à leurs produits. Les journaux, également, grands utilisateurs, espèrent, par ce moyen aiguïser la curiosité des lecteurs et augmenter leurs ventes. Mais la politique n'est pas en reste, notamment les partis au pouvoir. Au point qu'on peut se demander si nombre de décisions ne sont pas prises quasi uniquement en fonction des réactions de l'opinion (Schifres, M., 2004, 26)

A la lumière de ce qui précède, il est indispensable et impérieux de confronter les hypothèses de notre étude par un sondage d'opinion afin de tester l'intégration du peuple Congolais à travers la musique Congolaise moderne. Car les sondages sont une technique permettant d'observer l'évolution des opinions et des comportements. Elle consiste à observer une petite partie de cette population pour en déduire des résultats

sur l'ensemble (Jean J.Y. Capel & O. Garnier, 1999, p.381). Loin d'être un suffrage populaire, mais l'opinion publique est un arbitre, une conscience, un tribunal, dépourvu de pouvoir juridique, mais redouté. C'est le for intérieur d'une nation (Sauey, A., 1961, .6-7). Ainsi, notre démarche vise à connaître l'impact de la diffusion de toutes ces représentations c'est-à-dire la danse, la mode et la langue Lingala sur la population Congolaise par le biais de la musique et des artistes-musiciens. Il est question de connaître des attentes des Congolais et leur imaginaire à travers ces représentations dans une logique d'intégration sociale et d'édification d'une culture d'envergure nationale.

6 CONCLUSION GENERALE

Notre analyse de la musique congolaise moderne a porté sur l'évolution de ce phénomène en rapport avec la construction identitaire du peuple congolais. Dans le temps, l'étude a couvert essentiellement la période allant de 1953 à 2003. Pour ce faire, nous avons démontré à travers cette étude l'existence d'une musique congolaise moderne avec ses tendances artistiques, c'est-à-dire composée de ses différents courants rythmiques et mélodiques qui a pris naissance au cœur de l'Afrique depuis plus d'un demi siècle.

Antoine Kolosoy dit Wendo est parmi les pionniers le plus célèbre, tandis que Joseph Athanase Kabasele Tshamala alias grand Kallé en est le véritable fondateur dans sa conception actuelle. Depuis lors, cette musique a participé à la consolidation du sentiment national, c'est-à-dire à la réalisation du contenu national du peuple congolais. Car la culture, selon le cardinal Poupard est l'expression incarnée dans l'histoire de cette identité qui constitue l'âme d'une nation qui se reconnaît dans les valeurs, s'exprime dans les symboles, communique par les signes (Cardinal Poupard, 1996, 10). Il convient donc de souligner avec force que les effets sonores de cet art vivant irradiant tout le pays et lui confère par voie de fait la dimension d'une culture nationale.

C'est dans ce même ordre d'idées que Mabiala Mantuba rassure que "aussi bien dans la composition des animateurs des orchestres, dans le rythme, dans les paroles que dans la danse, on trouve une symbiose culturelle, un mélange hybride d'éléments empruntés à diverses cultures de l'espace national. Cette symbiose d'apports culturels locaux et étrangers et ce brassage d'éléments issus des domaines culturels et des aires diverses augmentent la réception sociale de la chanson et fait de la musique congolaise moderne un puissant facteur de cohésion nationale. Par ailleurs, au cours d'un culte religieux, les chansons exécutées se suivent sans tenir compte de leur provenance régionale (...)

De tels pratiques relevant des structures inconscientes de la communication sociale, contribuent efficacement à la consolidation du sentiment national (Mabiala Mantuba, 1999, p. 111). Cette réalité socioculturelle est confirmée par les membres de notre univers d'enquête dont 65% des personnes interrogées affirment que la musique congolaise moderne a contribué à coup sûr à la formation d'une culture nationale, tandis que 35% seulement des opinions exprimées sont d'avis contraires. Cet élan de patriotisme dû à cette culture nationale avait longtemps engendrée la conscience nationale. Nous avons vu par exemple en période de crise politique où cette conscience nationale a été visiblement ressentie à travers tout le pays par l'exécution de la chanson "Tokufa mpo na Congo", hymne composé à la suite de la guerre d'agression dont la république démocratique du congo a été victime à partir du 2 août 1998 par l'ouganda, le Rwanda et le burundi interposés par les puissances étrangères. En tout cas, l'une des causes de l'échec de cette guerre était due au fait que le peuple congolais s'est senti et se sent appartenir à une communauté nationale unie, facteur positif de la vie sociale d'une nation. A ce sujet, nul n'ignore que le succès de l'empire romain reposa sans nul doute en grande

partie sur sa grande capacité d'intégration. Les données décrites et prouvées jusqu'à ce niveau de cette étude apportent la preuve suffisante sur l'existence d'une culture nationale et unique à laquelle le peuple congolais s'identifie totalement sur le plan national, car cette unité culturelle est une réalité absolue.

La langue constitue un des facteurs moteurs de l'unité et un des soubassements de la concorde nationale. Ainsi, dans l'ensemble de l'Europe explique Anne Marie Thiesse, l'homogénéisation linguistique apparaît comme une condition indispensable à la réalisation de la nation comme une unité sociale et culturelle (Anne Marie Thiesse, 2000, .39). Ceci dit, la question de l'unité linguistique en Europe demeure une sorte d'équation à plusieurs inconnus. Mais la République démocratique du Congo représente un espace comme l'ancienne Europe de douze, troisième état de l'Afrique par sa superficie. C'est un véritable "sous continent" au début de la colonisation, il y a un peu plus d'un siècle, les populations de ce vaste pays parlaient entre 250 ou 300 langues ethniques congolaises. Celles-ci ont été ramenées à 4 langues nationales en plus de la langue officielle qui se trouve être le français. Malgré cette réduction, une polémique linguistique avait vu le jour depuis l'époque coloniale entre les agents coloniaux sur la nécessité de choisir une langue, unique pour l'ensemble du pays.

Cette polémique s'est poursuivie après l'indépendance, mais il y a eu toujours des blocages à cause de divergences idéologiques entre les linguistes qui ne s'étaient pas mis d'accord sur les critères de choix. C'est dire que l'état congolais ne s'est jamais prononcé sur ce dossier très sensible. Ainsi, sans vouloir entrer dans cette polémique des linguistes, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle le lingala pourrait s'imposer comme langue nationale la plus parlée dans un avenir plus ou moins proche grâce à l'usage de la musique congolaise moderne. Car la musique, explique Alfred Willener, est probablement celui des arts qui s'évade le plus vers une consommation "privée". C'est avantageux, car elle est ainsi privée des contraintes propres à l'imposition des normes des pouvoirs sociaux; la musique est reçue et définie en privée. (...) L'usage idéologique de la musique est à mon avis trop rarement mis en évidence. Il est de l'ordre du divertissement, tranquilisant et ou stimulant, pilier peu reconnu de la domination sociale en place, plus largement du système social" (Alfred Willener, 2000, 42-43)

Pour ce faire, il ressort des opinions exprimées sur la question en rapport avec la prévision linguistique, c'est-à-dire parmi les quatre langues nationales celle qui sera parlée sur l'ensemble du pays d'ici 50 ans, donnent largement l'avantage à lingala avec 72% des intentions des avis, le swahili a requis 14% des intentions, le tshiluba 13%, tandis que le kikongo n'a recquis 1% des intentions des avis exprimés. Par ailleurs, les enquêtés exprimant les mêmes intentions sur la langue nationale qui véhicule mieux l'identité culturelle hors des frontières nationales, le lingala arrive en tête avec 74% des voix exprimées suivi de swahili 17%, Tshiluba 17% et Kikongo 1%.

Ces données sont significatives n'appellent aucun commentaire de notre part. C'est dire que le lingala pourrait s'imposer comme l'unique langue nationale, la plus parlée de toutes les provinces du pays par une

évolution naturelle liée à l'usage de la musique congolaise moderne. Ainsi, si cette projection pourrait s'avérer concluante dans le futur. Il reviendra aux dirigeants congolais de ce temps là d'envisager d'instauration d'une politique linguistique précise et de favoriser l'extension officielle lingala tout en s'efforçant de ménager les susceptibilités régionales" (Y.Nsuka, cité par SESEP N'SAL Bal-a-valen, 1988, 101)

Cette théorie rejoint la position de Julien Kilanga Musinde en proposant ce qui suit: au lieu d'être esclave des cadres théoriques à priori, il conviendrait de mettre entre parenthèse toutes les tendances reçues et de partir d'un cadre empirique pour déboucher sur une sorte de théorie qu'on formulerait soi-même sur base d'observation rigoureuse des faits liés au milieu étudiés (Julien Kilanga Musinde, 2004, 121)

La troisième hypothèse de notre étude consiste à démontrer l'existence des agents de socialisation de la mode vestimentaire à travers l'usage de la musique congolaise moderne. Nous avons analysé les circuits de diffusion de la mode dans le volet consacré à la mode vestimentaire dans notre pays. Ainsi, à la question de savoir sur ceux qui sont à la base de la diffusion des modes vestimentaires actuellement en république démocratique du Congo? Les opinions des personnes interrogées se répartissent de la manière suivante: les musiciens représentent dans les intentions formulées 72%, les femmes 13%, les journalistes 8%, les sportifs 5% et les couturiers et défilés de mode représentent 2% seulement des voix exprimées. A ce propos, Bogumil Jewsiewicki confirme que "entretenir le prestige, cher aux Kinois fiers de leur culte de l'apparence était devenu inabordable (...)

Pourant, hier comme aujourd'hui, à Kinshasa comme à Brazzaville, c'est encore l'apparence qui fait la personne respectable, et le "sapeur" (un jeune habillé à la dernière mode de vêtement de grands couturiers européens) y est roi, ne fut-ce qu'un jour, et le "religion" du Kitendi (de l'habillement) a été porté au bout de bras par les musiciens (Bogumil Jewsiewicki, 2005, 25). La mode est ainsi un phénomène social qui traduit une certaine identité congolaise. C'est ce que affirment 51% des personnes interrogées, 39% se prononcent contre, tandis que 9% sont sans réponses précises.

Les trois hypothèses émises au début de cette étude ont été démontrées à travers les données enregistrées par les résultats obtenus c'est dire que la musique congolaise moderne a contribué à l'évolution des mentalités du peuple congolais et de ce fait a aussi cimenté son unité culturelle et politique. Ceci s'était déjà prouvé sous d'autres cieux par d'autres moyens d'expression comme aux Etats-Unis où dès "la fin du 18^{ème} siècle, le journalisme dans ce pays immense, décentralisé, sous administré, dépourvu de culture originale, fût un des agents essentiels de cohésion politique et culturelle de l'Union. Le journalisme a joué mutatis mutandis, le rôle de la littérature dans les vieux pays européens. (Pierre Albert et Christine Leteinturier, 1989, p.131) Il ressort de ce qui précède que "la nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, m'en fout qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel (...) L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs, l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre

ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis" (E. prenon, cité par Anne Marie, Thiesse, 2000, 39)

C'est dans cette perspective de fait que l'historien Isidore Nday Wel explique l'état de lieu et la pertinence de l'existence de la nation congolaise en ces termes: "Pourtant la nation congolaise, beau être au bord du gouffre et orpheline de visionnaires, dans cette crise de transition, elle ne constitue pas moins un fait réel et existentiel, façonné par onze décennies d'histoire commune. Le fait d'avoir partagé les mêmes vicissitudes coloniales et post-coloniales crée des liens dont la pertinence et la profondeur, sans doute peu perceptibles dans le contexte présent, s'imposeraient de manière plus évidente et plus ostensible, le jour même où l'on déciderait de s'en passer et de s'en faire. La république démocratique du Congo (Zaire) a été façonnée comme une totalité, à telle enseigne que même les sécessions et les "rébellions" qui se développent pendant les années chaudes de la décolonisation n'ont été, en réalité, que des manières suicidaires de revendiquer le dialogue ou d'exercer des pressions pour faire prévaloir des points de vue insuffisamment pris en compte. Aujourd'hui encore, la menace de séparation n'est brandie essentiellement que comme moyen de pression, sans qu'il ne soit capable de les mettre en exécution. En effet, il ne serait guère facile de réussir la partition de la république démocratique du Congo (Zaire). Car une certaine idée de la nation se trouve solidement inscrite dans l'imaginaire collectif du Congolais "Zairois" (Isidore Ndaywel, 1996, 79-80)

"Si les identités nationales allemandes, italiennes et françaises ne font aujourd'hui aucun doute, c'est qu'un énorme travail de création identitaire et d'éducation au national a été accompli depuis deux siècles (Anne Marie Thiesse, 2000, 38). Il est édifiant de constater que la construction des identités culturelles du peuple congolais se sont accomplies dans un processus de socialisation qui a échappé aux volontés des politiques ainsi qu'aux modes idéologiques à moins d'un siècle. Cette étude a donc démontré, les circonstances particulières d'un cas de construction des identités culturelles nationales à travers la musique congolaise moderne. De ce fait, la formation identitaire apparaît ici, non pas comme une microréaction à un macropouvoir, mais comme processus ordonné et systémique qui articule les formes spécifiques d'action au sein d'une culture dynamique, la musique congolaise moderne. C'est dire que la société congolaise a évolué sûrement dans le sens d'une unité réelle pour donner naissance à une culture sensiblement semblable.

Par ailleurs, en abordant l'étude de ce phénomène, nous avons voulu attirer l'attention de tous les observateurs, chercheurs, décideurs politiques sur l'importance de cette musique, qui est omniprésente dans la vie de tous les jours des congolais, en suggérant ça et là quelques pistes de recherche dans le souci d'approfondir son analyse en vue d'une meilleure connaissance de notre société, en d'autres termes de cette culture de masse. Nous avons aussi évoqué certaines questions à résoudre de manière à rentabiliser la production du disque congolais aux mieux des intérêts de la nation et des artistes musiciens eux-mêmes. Il est normal que cette mission revienne à l'Etat congolais qui doit concevoir une législation appropriée et adaptée en matière d'industrie du disque et de droits d'auteurs.

Il incombe aussi aux mécènes nationaux de s'investir dans l'activité managériale des orchestres pour atteindre une gestion administrative et financière saine et d'assurer de ce fait une promotion réelle des artistes musiciens congolais à travers le pays, l'Afrique et le monde.

En outre, la place qu'occupe cette culture dans notre société est donc indéniable. Aussi les programmes d'enseignement à tous les niveaux devraient-ils introduire quelques aspects de l'étude de la musique congolaise dans leurs leçons et cours académiques. Il est dès lors impérieux d'envisager l'érection de véritables bibliothèques sonores en dehors des discothèques qui existent au sein de station de radiodiffusion et de télévision nationales dont les responsables ne sont pas souvent chaleureux pour recevoir les chercheurs venant d'autres horizons divers. On trouvera dans ces milieux des renseignements bibliographiques et des photos des artistes musiciens. Enfin, dans nos musées, le département de musicologie pourrait éclater en deux sections dont l'une serait réservée à la musique traditionnelle et l'autre à la musique congolaise moderne. Il faut aussi penser à la rédaction de l'histoire de cette musique, de dictionnaire des musiciens, de dictionnaire de danses.

Les réflexions que nous venons de livrer sur les origines et l'évolution de la musique congolaise moderne n'ont pas la prétention d'être exhaustives, car une étude approfondie de ces faits exige beaucoup de compétence et relève de la collaboration de plusieurs disciplines notamment l'histoire, la musicologie, la philologie musicale, la linguistique, la psychologie, la sociologie, le droit d'auteur, etc. Mais notre démarche, dans sa majeure partie, est axée sur les préoccupations historiques, c'est-à-dire sur l'information au sens le plus large du terme. Néanmoins, ces informations ont dû par moments et par endroits dépasser le simple enregistrement des faits dans une mesure plus au moins globale, c'est-à-dire sociologique.

En définitive, la musique congolaise moderne est un art de notoriété internationale qui contribue à la renommée de notre pays à l'extérieur, en conséquence l'Etat doit assurer sa protection contre la piraterie par exemple, comme ce cas de cette industrie de production des cassettes audio installée en Tanzanie dont curieusement notre pays constitue par ironie du sort l'un des plus grands marchés d'écoulement.

